

Zwei Skandalstücke im Kontext von Antisemitismus:  
Thomas Bernhards Heldenplatz und  
Rainer Werner Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod

by

Martin Reinhardt Georg Kraus

A thesis  
presented to the University of Waterloo  
in fulfillment of the  
thesis requirement for the degree of  
Master of Arts  
in  
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2009

© Martin Reinhardt Georg Kraus 2009

## **Author's Declaration**

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

## Abstract

In the 1980s Rainer Werner Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod (1976) and Thomas Bernhard's Heldenplatz (1988) caused two of the biggest theatre scandals in the history of German-language literature, leading to extensive debates in the media. A comparative examination of the "Fassbinder-Kontroversen" (1976, 1984, 1985) and the "Causa Heldenplatz" (1988) reveals many crucial similarities. Both scandals must be understood within their historical and political context. Der Müll, die Stadt und der Tod was highly criticized as an anti-Semitic play, while Heldenplatz was said to slander crassly the Austrian people. Bernhard was also attacked for using Jews in a way which could reinforce latent anti-Semitic sentiments. This thesis questions such premises for their reductive readings of these texts.

Bernhard's Heldenplatz can certainly be perceived as a play that was made to be scandal-provoking. Sigmund Freud's and William G. Niederland's theories on trauma, however, can lead to a deeper understanding of the text beyond the obvious level of provocation. Most commentary on the play criticizes it for portraying Jews as psychically diseased. My claim, by contrast, is that their neuroticism or traumatization should not be interpreted as limiting the political validity of their comments, but rather as an essential aspect of their protest against Austria's repression of its involvement in Nazi crimes.

Like Heldenplatz, Fassbinder's Der Müll, die Stadt und der Tod can be seen as a text that refutes the denial that there is no anti-Semitism in post-war German-speaking societies. The difference is that Fassbinder deals with the traumatization of his characters counter-intuitively, namely, by introducing the ironic, distancing effects of camp. In her essay „Notes on ‚Camp‘“, Susan Sontag claims that camp "sees everything in quotation marks". An analysis of Fassbinder's play

reveals it to be a montage of citations and stereotypes. He thereby deconstructs and denounces stereotypes about Jews.

## **Acknowledgements**

Mein Dank gilt allen voran meiner Supervisorin Prof. Alice Kuzniar sowie darüber hinaus meinen beiden Readern Prof. Paul Malone, Prof. James Skidmore und eigentlich dem ganzen Germanistik-Department der University of Waterloo. Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, um mich auch bei der Ludwig und Therese Betz-Stiftung für ihre Unterstützung zu bedanken. Ganz allgemein gelobt sei an dieser Stelle die Heimat mit Familie und Freunden – Evi im Speziellen. Den herzlichsten Dank an alle Menschen in Waterloo, die dafür sorgten, dass das zurückliegende Jahr lehrreich wie unvergesslich war, und hier insbesondere an Juliane, Silke und freilich Linda. Gewidmet sei diese Arbeit aber vor allem dem erschwerten Konsum schwieriger Belange – und den notwendigen Diskussionen.

## Inhaltsverzeichnis

|  |    |
|--|----|
| 1. Einführung.....   | 1  |
| 2. Vergleich der Skandale.....   | 8  |
| 2.1 Bemerkungen zur Theorie des Skandals .....                                 | 8  |
| 2.2 Akteure der Skandale .....   | 9  |
| 2.3 Inhalte der Skandale .....   | 16 |
| 2.4 Auswirkungen der Skandale.....   | 24 |
| 3. Forschungsstand .....   | 29 |
| 3.1 Forschungsbeiträge zu Der Müll, die Stadt und der Tod.....                 | 30 |
| 3.2 Forschungsbeiträge zu Heldenplatz.....                                     | 34 |
| 4. Textanalyse von Heldenplatz .....   | 38 |
| 4.1 Realitätsbezug und Kritik in Heldenplatz.....                              | 38 |
| 4.2 Bemerkungen zur Theorie des Traumas.....                                   | 46 |
| 4.3 Trauma in Heldenplatz .....  | 48 |
| 5. Textanalyse von Der Müll, die Stadt und der Tod .....                       | 62 |
| 5.1 Realitätsbezug, Kritik und Trauma in Der Müll, die Stadt und der Tod ..... | 62 |
| 5.2 Bemerkungen zur Theorie des Camp .....                                     | 73 |
| 5.3 Camp in Der Müll, die Stadt und der Tod .....                              | 75 |
| 6. Fazit.....  | 84 |
| Literaturverzeichnis .....   | 90 |

## 1. Einführung

„Es ist ein so schlechtes Stück. Es ist miserable Literatur. Es ist hingerotzt und es ist überhaupt nicht der Rede wert“ (Marcel Reich-Ranicki zu Der Müll, die Stadt und der Tod).<sup>1</sup>

„Es ist ein erschreckend schlechtes Stück“ (Peter Sichrovsky zu Heldenplatz).<sup>2</sup>

Liest man gewisse Äußerungen über die ästhetischen Qualitäten von Rainer Werner Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod (1976) und Thomas Bernhards Heldenplatz (1988), mag die Frage, inwiefern diese beiden Theaterstücke überhaupt noch eine weitere Betrachtung verdienen, auf den ersten Blick nicht abwegig erscheinen. Dass es sich dabei um gelungene Literatur handelt, wurde vielfach bestritten. Definitiv nicht verneint werden kann allerdings die enorme Wirkung dieser Literatur: Was in den 1980er Jahren durch Der Müll, die Stadt und der Tod in der Bundesrepublik Deutschland sowie durch Heldenplatz in der Bundesrepublik Österreich verursacht wurde, kann zu den bislang größten Theaterskandalen der beiden Länder gezählt werden. Wie bei einer Reihe anderer Skandale der deutschsprachigen Literaturszene – man vergleiche etwa den Streit um Rolf Hochhuths Der Stellvertreter (1963) oder die „Walser-Bubis-Debatte“ (1998) – ging es auch hier um den für diese Länder äußerst wesentlichen Themenkomplex des angemessenen Umgangs mit historischer Schuld und aktuellem Antisemitismus.

Es darf also zunächst dahingestellt bleiben, ob wir es hier mit guter oder schlechter Literatur zu tun haben. Fest steht: Bei den zwei Theaterstücken handelte und handelt es sich um äußerst

---

<sup>1</sup> Das hier angeführte Zitat ist einem Interview entnommen, das viele Jahre nach den „Fassbinder-Kontroversen“, 2004, zwischen Marcel Reich-Ranicki und der Journalistin Bettina Röhl geführt und in der deutschen Internettageszeitung Netzeitung veröffentlicht wurde (Reich-Ranicki).

<sup>2</sup> Hierbei handelt es sich um eine Stelle aus Peters Sichrovskys – in dieser Arbeit noch einige weitere Male angeführtem – Artikel „Stürmt den Heldenplatz!“, der im Zuge des Skandals um das Stück am 4.11.1988 in der österreichischen Tageszeitung Der Standard abgedruckt wurde (187).

relevante Texte. Beide Stücke bewirkten heftige – und wichtige – Diskussionen. Dass diese Diskussionen mittlerweile mehr als zwei Jahrzehnte zurückliegen, mag sich für eine sachlichere Untersuchung der Texte als durchaus förderlich erweisen, vermindert die Berechtigung einer solchen jedoch keineswegs: In der Rückschau wird deutlich, in welchem Ausmaß die Diskussionen um die zwei Theatertexte das gesellschaftspolitische Klima in der BRD und in Österreich bestimmten; auf den zweiten Blick wird erkennbar, dass bestimmte Aspekte der Texte noch nicht hinlänglich beachtet wurden. Hinzu kommt, dass die Auseinandersetzung mit Antisemitismus und Holocausts nach wie vor enorme Brisanz besitzt.

Der Müll, die Stadt und der Tod entstand als der Filme- und Theatermacher Rainer Werner Fassbinder Intendant am Frankfurter Theater am Turm war, also im Zeitraum von 1974 bis 1975, vermutlich im April 1975 (Töteberg, „Anmerkungen“ 728). Angesichts dessen, dass der Autor – wie erzählt wurde (Schmid 80) – das gesamte Stück während zweier Langstreckenflüge niederschrieb, mag Reich-Ranickis Eindruck, es wirke „hingerotzt“, nicht völlig unbegründet erscheinen. Der mehr oder weniger fertige Text war die Umsetzung des Vorhabens Fassbinders, zur Zeit seiner Tätigkeit in Frankfurt ein Stück über die Stadt zu verfassen (Bodek, Entstehung und Wirkung 243). Er verarbeitete hier die wesentlichen Motive des 1973 erschienen Romans Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond von Gerhard Zwerenz.<sup>3</sup> Grob skizziert setzte er sich im Stück mit den baulichen Veränderungen im Stadtteil Westend, dem Rotlichtmilieu im Bahnhofsviertel und dem Zusammenleben von Nationalsozialisten und Juden in der „Main-Metropole“ auseinander. Als

---

<sup>3</sup> Zwerenz behandelte in diesem Roman das „Juden-Trauma“ („Eher belustigt“ 101) in der Bundesrepublik. Die Hauptfigur in Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond ist der Jude Abraham Mauerstamm. Ein Immobilienhändler, der mit Entschiedenheit bei der Vertreibung von Bewohnern aus ihren alten Häusern vorgeht und dabei vor allem von einem seiner Mutter gegebenen Versprechen motiviert wird, er werde sich im Land der Täter durchsetzen und mit den Deutschen möglichst viel Geld verdienen (Zwerenz 18). Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond wurde vielfach als Schlüsselroman auf Frankfurt Anfang der 1970er Jahre gelesen („Eher belustigt“ 101). Die offensichtlichen Ähnlichkeiten von Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond und Der Müll, die Stadt und der Tod – neben den gleichen Zeit- und Ortsbezügen auch ähnliche Figuren – führten letztlich gar zu gerichtlichen Auseinandersetzungen und einem Gutachten hinsichtlich der Frage, ob es sich um eine abhängige Bearbeitung handelt (Altenhofer 305).



problematisch angesehen wurde von der Kritik insbesondere die Darstellung eines jüdischen Immobilienmaklers, der im Stück nur als „Der Reiche Jude“ (MST 92)<sup>4</sup> bezeichnet wird und als korrupter Geschäftsmann mit seinem Erfolg als „Rächer“ gegenüber den schuldigen Deutschen auftritt. Im Laufe der Handlung nutzt er die Dienstleistungen der Prostituierten Roma B. mutmaßlich vor allem deshalb, um ihren Vater, den überzeugten Nationalsozialisten Müller, zu „erniedrigen“ (MST 121). Darüber hinaus sorgte vor allem ein Monolog des deutschen Makler-Konkurrenten Hans von Gluck für Aufruhr, in dem dieser die Aussage trifft, er würde besser schlafen können, wenn man den Juden vergast hätte (MST 115).

Erste Aufführungspläne am TAT scheiterten am vorzeitigen Ende der Intendanz Fassbinders, weitere Versuche auf Frankfurter Bühnen an zu starken Widerständen gegen das vermeintlich antisemitische Stück. Als solches ist Der Müll, die Stadt und der Tod bis zum heutigen Tag äußerst umstritten. Am intensivsten wurden die Diskussionen in den – je nach Einteilung – zwei (Weninger, „Der Müll, die Stadt“ 106) bzw. drei (Bodek, Entstehung und Wirkung 16) Phasen der sogenannten „Fassbinder-Kontroversen“ geführt. Den Höhepunkt stellten dabei fraglos die Ereignisse Ende 1985 dar: Der Plan, das Stück am Frankfurter Kammerspiel zu spielen, verursachte umfassende Streitgespräche und enorme Proteste; eine Uraufführung des Textes wurde schließlich verhindert.

Heldenplatz entstand zum Jahreswechsel 1987/88 im Auftrag des Intendanten Claus Peymann als das offizielle Stück zur 100-Jahr-Feier des Wiener Burgtheaters. Dem Drama war somit von Anfang an eine bedeutende Bühne und große Aufmerksamkeit zugedacht. Veröffentlichungen Thomas Bernhards hatten im Laufe seiner Karriere schon mehrfach für Aufruhr gesorgt. Heldenplatz geriet nicht nur zur finalen Auseinandersetzung des skandalumwitterten Schriftstellers mit seinem Heimatland; die Geschehnisse weiteten sich gar zu einem der größten innenpolitischen Schauspiele

---

<sup>4</sup> Textstellen aus Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod werden hier ohne Nennung des Verfassernamens, nur mit dem Kürzel „MST“ und der Angabe der jeweiligen Seitenzahl zitiert. Zugrunde liegt hier die Erstveröffentlichung des Stückes aus dem Jahre 1976.

der Zweiten Republik aus. Im Bedenkjahr anlässlich der 50. Wiederkehr des „Anschlusses“ Österreichs an das Dritte Reich thematisierte der Text die nationalsozialistische Seite des Landes aus der Sicht Wiener Juden: Die abwesende Hauptfigur des Stückes (Bozzi 254), der jüdische Professor Josef Schuster, sprang zum Jahrestag im März 1988 aus dem Fenster seiner Wohnung am Wiener Heldenplatz in den Tod. Anlässlich der Beerdigung ergehen sich seine Familienmitglieder in Schimpfreden gegen das Land und klagen diesbezüglich speziell nationalsozialistisches Denken und Judenfeindlichkeit der Österreicher an. So wird etwa behauptet, „die Wiener sind Judenhasser/ und sie werden immer Judenhasser bleiben“ (HP 84).<sup>5</sup>

Circa einen Monat vor der Uraufführung wurde durch die Veröffentlichung einzelner Textstellen eine heftige Debatte losgetreten. Das Drama Heldenplatz wurde von Gegnern zur „Causa Heldenplatz“ erklärt und heftig attackiert (Bentz 26); Befürworter verstanden die Empörung gegen Bernhard als Teil eines „Kulturkampf[s]“ (Fried et al. 106) und hielten dagegen. In der Folge wurde in Österreich kontrovers diskutiert – u.a. über eine eventuell antisemitische Wirkung des Textes. Nach einer geglückten Uraufführung des Stückes am 4.11.1988 beruhigten sich die Gemüter allmählich wieder.

In beiden Fälle erreichte ein literarischer Text größere Bekanntheit, genoss aber keine unmittelbare Beliebtheit, sondern stieß auf starke Widerstände. Entsprechend wurde auf Inszenierungsabsichten bezüglich der beiden Theaterstücke mit heftigen Protesten und Debatten reagiert. Eine Betrachtung dieser Debatten zeigt freilich, dass sie über eine bloße Deutung der Texte hinaus-, teilweise wohl auch gezielt daran vorbeigingen. Der Müll, die Stadt und der Tod und Heldenplatz lösten umfassendere Auseinandersetzungen aus, in denen weitere verschiedene Aspekte eine Rolle spielten: In den „Fassbinder-Kontroversen“ und anlässlich der „Causa Heldenplatz“ wurde nicht nur ausführlich über den Umgang mit historischer Schuld und jüdischen Mitbürgern gestritten.

---

<sup>5</sup> Textstellen aus Bernhards Heldenplatz werden in dieser Arbeit ebenfalls ohne Nennung des Verfassernamens, nur mit der Sigle „HP“ und der Angabe der jeweiligen Seitenzahl zitiert.

Darüber hinaus nahmen beispielsweise auch Fragen bezüglich der Freiheit und der Subventionierung der Theaterkunst oder Rücktrittsforderungen gegenüber Theaterintendanten und Politikern breiteren Raum ein.

Bis heute sind Auswirkungen dieser Auseinandersetzungen auf die Sekundärliteratur feststellbar. Die Beobachtung, dass die Ansichten zu den beiden Texten noch zwei Jahrzehnte nach den Skandalen allzu sehr von den damaligen Streitigkeiten um sie bestimmt werden, stellt eine wesentliche Motivation dieser Arbeit dar. Eben in diesem Zusammenhang muss festgestellt werden, dass die unmittelbare Rezeption von Der Müll, die Stadt und der Tod und Heldenplatz als Skandalstücke, in beiden Fällen dazu führte, dass bestimmte Eigenschaften der Texte überlagert oder verkannt wurden. Im Laufe dieser Arbeit sollen die Textdeutungen deshalb auf Grundlage von zwei verschiedenen theoretischen Ansätzen – zu Trauma und zu Camp – um für das Verständnis der Stücke wesentliche Aspekte ergänzt werden.

Angeichts des Umstands, dass Der Müll, die Stadt und der Tod und Heldenplatz, was die Ebene der Rezeption sowie auch die Textebene anbelangt, derart augenfällige Gemeinsamkeiten aufweisen, mag es verwundern, dass bislang keine zusammenführende Betrachtung veröffentlicht wurde. Ein literaturwissenschaftlicher Vergleich rechtfertigt sich jedoch nicht allein dadurch, dass er noch fehlt. Er scheint hier darüber hinaus aus mehreren Gründen äußerst produktiv. Hinter der Entscheidung für eine solche Zusammenführung steht die Idee, dass die Mechanismen der verglichenen Kontroversen sowie die spezifischen Charakteristika der beiden aneinander gespiegelten Texte dadurch deutlicher herausgearbeitet werden können. Mehr noch kann der Abgleich die Betrachtung der beiden Texte aus bisher noch nicht ausreichend beachteten Perspektiven fördern. Durch eine Verknüpfung mit Fassbinders Stück tritt die dem Heldenplatz-Text inhärente Auseinandersetzung mit der Situation der Juden in Österreich noch deutlicher in den Vordergrund. Umgekehrt mag die Bezugnahme auf Bernhards Stück schließlich zu einem Verständnis von Der

Müll, die Stadt und der Tod als Kritik an nicht überwundenem nationalsozialistischem Denken beitragen.

Nach dieser Einführung soll zunächst ein Vergleich der beiden Theaterskandale erfolgen. In jenem Kapitel werden die einzelnen Aspekte herausgearbeitet, die bei der unmittelbaren Rezeption der Texte eine wichtige Rolle spielten. Ohne eine Beachtung der Geschehnisse rund um die Stücke darf also auch diese Arbeit nicht auskommen. Allerdings geht es hier eben darum, nachvollziehbar zu machen, in welchem Ausmaß sachliche Betrachtungen der beiden Theatertexte in beiden Fällen durch die Skandale überlagert wurden. Hier werden zahlreiche Parallelen erkennbar.

Auf dieser Grundlage kann dann in einem weiteren Schritt eine Deutung der beiden Texte vorgenommen werden. Da diese Arbeit aus ersten Überlegungen zu Heldenplatz entstand, erscheint es nur folgerichtig und im Sinne der Transparenz meiner Gedanken, die diesbezügliche Textdeutung der Interpretation des Stückes Der Müll, die Stadt und der Tod voranzustellen. Auch hinsichtlich der zwei Texte sind schließlich zahlreiche Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten: Bei beiden Stücken wird auf provozierender Weise auf gesellschaftliche Realitäten Bezug genommen; es wird radikale Kritik an den Gegebenheiten vorgebracht; das Bild, das von der Realität gezeichnet wird, ist ein verzerrtes, die Kritik ist überspitzt. Beide Texte sind schließlich als übertriebene und äußerst provozierende Anklagen hinsichtlich gravierender gesellschaftlicher Missstände und im Speziellen nicht-überwundener nationalsozialistischer, antisemitischer Gesinnung zu lesen. Nachdem in diesen ersten Schritten eine Verbindung zwischen Skandal-Rezeption und den Stücken hergestellt wird, soll sich den Texten – und den ihnen innewohnenden Übertreibungen – für ein über die offensichtliche Skandal-Wirkung hinausgehendes Verständnis aus bisher vernachlässigten Perspektiven genähert werden. Als Ausgangsfrage kann hier jeweils dienen, inwiefern es sich tatsächlich – wie innerhalb der Skandale behauptet – um tendenziell antisemitische bzw. in diesem Zusammenhang zumindest missverständliche Texte handelt.

Hinsichtlich Heldenplatz wird sich zeigen, dass eine psychologisch orientierte Analyse des Dramas und seiner Figuren zu einem besseren Verständnis des Textes führen kann. Es geht hier um die bisher nicht hinlänglich beachteten Traumatisierungen in der auftretenden jüdischen Familie Schuster und deren Konsequenzen für den Gesamttext. Zurückgegriffen wird dabei auf entsprechende theoretische Konzepte von Sigmund Freud und dem Psychoanalytiker William G. Niederland. Wie sich zeigen wird, kann der innerhalb des Skandals artikuliert Vorwurf, Thomas Bernhard benutze die Juden nur, um seine persönliche Meinung gegen Österreich zu artikulieren, eindeutig entkräftet werden.

Bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod wird deutlich, dass eine psychologische Untersuchung des Reichen Juden sowie der anderen Figuren nicht im gleichen Maße möglich ist. Stattdessen erweist sich hier der Rückgriff auf Ansätze zu Camp als fruchtbar. Auf dieser Grundlage können neben den leicht erkennbaren Übertreibungen auch die Tendenzen zum Zitat und zu Stereotypen untersucht werden. Schließlich lässt sich feststellen, dass der Antisemitismus-Vorwurf gegen das Stück und den Autor Fassbinder zwar wesentlich schwerwiegender ist, aber aus der gewählten Perspektive zumindest relativiert werden kann. Auch aus diesen Gründen erscheint es vorteilhaft, Der Müll, die Stadt und der Tod erst nach Heldenplatz zu analysieren. Im hier unmittelbar anschließenden Kapitel über die beiden Skandale wird allerdings gemäß der chronologischen Reihenfolge im Regelfall zuerst auf die zeitlich früher angesiedelten „Fassbinder-Kontroversen“ und dann auf die „Causa Heldenplatz“ eingegangen.

## 2. Vergleich der Skandale

„Es hat mich, in diesem Ausmaß jedenfalls, erschreckt“ (Rainer Werner Fassbinder zu den Reaktionen auf Der Müll, die Stadt und der Tod).<sup>6</sup>

„Bitte, mein Stück ist auch scheußlich. Aber das Theater drumherum ist noch scheußlicher“  
(Thomas Bernhard zu den Reaktionen auf Heldenplatz).<sup>7</sup>

### 2.1 Bemerkungen zur Theorie des Skandals

Kunstskandale entstehen im Regelfall dadurch, dass ein Kunstwerk in nicht-kunstimmanente Zusammenhänge gerät und dadurch unvermittelt zum Zentrum eines bestimmten Diskurses wird (Zimmermann 5). Bezüglich der vorliegenden beiden Theaterskandale erscheint es notwendig, zuvorderst diese nicht-textimmanenten Zusammenhänge zu untersuchen, bevor eine, wenn auch keineswegs textimmanente, so doch textbezogenere Analyse der Stücke stattfindenden kann. In dieser Arbeit sollen deshalb im ersten Schritt die Zusammenhänge, die die Skandale um Der Müll, die Stadt und der Tod und Heldenplatz bestimmten, aufgearbeitet werden. Dies erfolgt mit gutem Grund in einer enger geknüpften Vergleichsdarstellung. Zunächst geht es hier natürlich darum, zu unterstreichen, warum diese beiden Stücke in einer Forschungsarbeit zusammengebracht werden: Es handelt sich um zwei Theaterskandale, die in vielfacher Hinsicht Parallelen aufweisen. Hinzu kommt, dass hierdurch die „typischen“ Abläufe der Skandale wohl am deutlichsten herausgearbeitet werden können. Gegliedert werden soll diese Vergleichsdarstellung in Unterkapitel zu den Akteuren, den

---

<sup>6</sup> Dieses Zitat ist einem Interview entnommen, das Fassbinder bereits wenige Tagen nach der Erstveröffentlichung des Textes gab. Es wurde am 9.4.1976 in der Zeit abgedruckt. Er antwortete hier auf die Einstiegsfrage, ob er über die ersten „wütenden Reaktionen“ erschrocken sei (43).

<sup>7</sup> Das vorliegende Zitat ist einem Interview Bernhards entnommen, das am 13.10.1988 von der ORF-Redakteurin Krista Fleischmann geführt wurde (156). In ähnlichem Wortlaut wiederholte Bernhard diese Aussage in anderen Interviews („Interview mit Conny Bischofsberger“ 67).

Inhalten und den Auswirkungen der Skandale. Punktuell zurückgegriffen wird in diesen Ausführungen auf theoretische Ansätze zum Thema Skandal.

Wenn der Soziologe Michael Neu ein „eklatantes Missverhältnis zwischen der faktischen Bedeutung des Skandals als soziales Phänomen und der Behandlung desselbigen in der sozialwissenschaftlichen Literatur“ (3) beklagt, so mag dieses Missverhältnis in der Literaturwissenschaft sogar noch eklatanter vorliegen. Entsprechend schreiben Neuhaus und Holzner als die Herausgeber des wesentlichen Bandes auf diesem Gebiet in dessen Vorwort: „Die Geschichte der Literatur ist immer auch eine Geschichte der Skandale. Insofern ist es verwunderlich, dass es bisher noch keine Skandalgeschichte der Literatur gibt“ (11). Auf Grundlage des beschriebenen Mangels sollen für die Untersuchungen der Diskussionen um Der Müll, die Stadt und der Tod und Heldenplatz, wo dies hilfreich erscheint, einige wenige theoretische Ansätze herangezogen werden, die entweder aus dem kultur- bzw. literaturwissenschaftlichen oder eben auch aus dem politik- und sozialwissenschaftlichen Bereich stammen.

Während der Skandal hinsichtlich Heldenplatz in seinem Verlauf von Anfang Oktober bis Anfang November 1988 gut zu überschauen ist, muss bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod zwischen mehreren Phasen unterschieden werden. Für ein hinreichendes Verständnis gilt es, alle drei Phasen der „Fassbinder-Kontroversen“ – 1976, 1984 und 1985 – zu beachten, wobei der dritten und größten Kontroverse hier das meiste Gewicht zukommt. Die rechnerisch vierte Kontroverse (1998) soll im Verlauf dieser Arbeit nur am Rande erwähnt werden.

## **2.2 Akteure der Skandale**

Wie bereits in der Einführung angeklungen ist, haben die beiden vorliegenden Theaterstücke einen Aspekt auf jeden Fall gemein: Bei ihnen handelt es sich keineswegs um Literatur aus dem sprichwörtlichen Elfenbeinturm, deren Existenz nur einer kleinen elitären Gruppe bekannt wurde. Im

Gegenteil geht es hier um Stücke, die von der Gesellschaft, auf welche sie sich jeweils inhaltlich bezogen, äußerst intensiv wahrgenommen wurden.

Hinsichtlich Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod wurde in einer Anfang November 1985 vorgenommenen Umfrage ermittelt, dass damals im gesamten Bundesgebiet circa 80 Prozent der Befragten über den durch das Stück ausgelösten Theaterstreit informiert waren. Dieses Resultat ergab sich zumindest aus einer Stichprobenbefragung, die in den westdeutschen Großstädten Düsseldorf, Hamburg, Köln und München durchgeführt wurde. In Frankfurt, der Stadt, auf die sich sowohl der Text als auch die Aufführungspläne konkret bezogen, waren es gemäß der Untersuchung gar annähernd 100 Prozent (Zollinger 52).

Wie heftig diskutiert und bekannt Heldenplatz in Österreich noch vor seiner eigentlichen Veröffentlichung wurde, lässt etwa eine Leserbefragung erkennen, die Ende Oktober 1988 von den Vorarlberger Nachrichten zum Stück durchgeführt wurde. Die Ergebnisse wurden am 31.10.1988 auf der Titelseite veröffentlicht. Laut Angaben der Redaktion erreichten die Regionalzeitung zu dieser Frage so viele Zuschriften wie zuvor zu keinem anderen Thema (Montecucoli 31).

In den zwei hier angeführten Umfragen lag der Fokus freilich weniger auf der allgemeinen Bekanntheit als vielmehr auf den Meinungen der Befragten gegenüber den Texten bzw. ihren Aufführungen. So ging es in der Untersuchung zu Der Müll, die Stadt und der Tod darum, wie viele der Passanten gegen eine Inszenierung des Stückes stimmten: gemäß dieser Umfrage waren es letztlich – nur – circa 20 Prozent (Zollinger 55). Im Falle der Befragung zu Heldenplatz wurde im entsprechenden Artikel in den Vordergrund gerückt, dass sich gar 70 Prozent der antwortenden Leser gegen das Stück ausgesprochen hätten (Montecucoli 31).

Wenn wir bezüglich der beiden Theaterstücke von Theaterskandalen sprechen, steht dies sowohl mit dem hohen Bekanntheitsgrad als auch mit der größeren Opposition gegen die Stücke in einem engen Zusammenhang. Entsprechend wird der Begriff des Skandals „im Sinne der Erregung



öffentlichen Ärgernisses und öffentlicher Aufmerksamkeit“ (Assmann 39) verstanden. Gemäß der einschlägigen Forschungsliteratur ist zwischen zwei Merkmalen des Skandals zu unterscheiden: Erstens bezeichnet der Begriff „ein irgendwie sozial signifikantes Ereignis, das ein (öffentliches) Ärgernis darstellt“ (Neu 5); zweitens „eine öffentliche Reaktion auf dieses Ereignis, die Anstoß nimmt und Aufsehen erregt“ (5). Bei ersterem handelt es sich im Regelfall um gewisse Verfehlungen, die Widerstand wecken, weil sie „von der Norm abweichen, weil sie Konventionen brechen, weil sie sind, wie nicht jeder ist, weil sie tun, was nicht jeder tut“ (8). In diesem Kapitel soll sich zunächst vor allem mit dem zweiten Punkt – den Reaktionen auf die beiden Stücke – beschäftigen werden.

Halten wir also an dieser Stelle fest, dass es sich um ein bestimmtes Ereignis handelt, auf das von einer gewissen gesellschaftlichen Gruppe in verstärktem Maße reagiert wird. In einer autoritären Gesellschaft ist diese Gruppe schlichtweg die führende Schicht, von der zum Skandal erklärt wird, was gegen die von ihr vorgegebene Ordnung verstößt (Ladenthin 23). In pluralen Gesellschaften wie den Bundesrepubliken Deutschland und Österreich entstehen Skandale freilich in wesentlich komplexeren Prozessen. Zur Annäherung an diese Prozesse bedient man sich in den Politik- und Sozialwissenschaften einfacher Strukturmodelle. Sighard Neckels Unterteilung der Beteiligten in „Skandalierer“ (58), die die Verfehlung bekannt machen, „Skandalisierte“ (58), die dieser Verfehlung bezichtigt werden, und „mehrere Dritte, denen über das, was zum Skandal geworden ist, berichtet wird und die daraufhin eine wie auch immer geartete Reaktion zeigen“ (58), lässt sich auch auf die hier behandelten Literaturskandale übertragen. Alexandra Millner hat dies in ihrem Aufsatz über „Theater um das Burgtheater“ bezüglich Heldenplatz im Ansatz bereits geleistet (250).

Als „Skandalierer“ (58) können in beiden Fällen die Medien und hier vor allem die Printmedien bezeichnet werden. Der Beteiligung der Medien bedarf es bei der Entstehung von Skandalen im Grunde immer, denn nur durch ihre Verbreitung kann ein Ärgernis zu einem öffentlichen Ärgernis geraten (Neu 6). Wie wichtig die Zeitungen für die „Fassbinder-Kontroversen“

waren, zeigte sich bei der ersten Phase besonders deutlich. Erst durch die Presse konnte der Austausch von divergierenden Meinungen zum Stück stattfinden und für eine größere Anzahl von Menschen zu einem relevanten Thema gemacht werden. Den Auftakt der umfangreichen Berichterstattung über diesen brisanten Theatertext eines bekannten Filmemachers stellte ein Artikel des Journalisten Helmut Schmitz in der Frankfurter Rundschau dar, der am 12.3.1976 unter der Überschrift „Müllkutscher Fassbinder“ erschien. Entscheidend angeregt wurde die Aufregung um Fassbinder dann eine Woche später, am 19.3.1976, durch einen Beitrag Joachim Fests in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Dass Fest in seiner Kritik bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod den Begriff des „Linksfaschismus“ (23) verwendete, sorgte nicht unwesentlich dafür, dass die Diskussion um das Stück in weiten Teilen zu einem weltanschaulichen Grabenkampf geriet, bei dem eine sachliche Untersuchung des Textes und der ihm zugewiesenen judenfeindlichen Tendenzen verstärkt von „Polemik und Demagogie überlagert“ (Bodek, Entstehung und Wirkung 258) wurde. Abzulesen ist dies etwa bereits an den am 26.3.1976 erschienen Gegenreaktionen zu Fests Artikel von Wolfram Schütte in der Frankfurter Rundschau und Benjamin Henrichs in der Zeit. Anhand der hier angeführten Artikel kann erkannt werden, dass es sich bei der ersten Phase des Skandals um Der Müll, die Stadt und der Tod vorrangig um einen „publizistische[n] Konflikt“ (Bergmann 316) handelte. Die Journalisten waren hier nicht nur Chronisten einer Auseinandersetzung, sondern wurden selbst zu wesentlichen Akteuren der Debatte. In der Folge wurde die „Fassbinder-Kontroverse“ auch über die Feuilletons der deutschen Prestigezeitungen hinaus zu einem öffentlichen Thema. Die umfassendste mediale Thematisierung und somit den größten Bekanntheitsgrad erlangte der Streit dann in der dritten Phase. Den Höhepunkt stellte hier wohl die „Brennpunkt“-Sendung dar, die am 6.11.1985 – in der selben Woche in der die zu Beginn dieses Kapitels zitierten Umfrageergebnisse entstanden – von der ARD gesendet wurde (Bodek, Entstehung und Wirkung 321). Der Konflikt um

Der Müll, die Stadt und der Tod hatte sich hier längst ausgeweitet; die Zeitungen blieben allerdings stets der wichtigste Austragungsort der Streitereien.

In noch stärkerem Masse bestimmten die Medien über die „Causa Heldenplatz“. Ihre Rolle ging dabei weit über bloße Berichterstattung hinaus. Sie soll, da diesbezüglich bereits einiges an Forschungsarbeit geleistet worden ist, hier nur in aller Kürze skizziert werden. Ein Blick auf die zahlreichen Artikel, die vom 7.10. bis zum 4.11.1988 in Österreichs Zeitungen zum Thema Heldenplatz veröffentlicht wurden, lässt erkennen, dass das Stück hier vornehmlich negativ beurteilt wurde. Erklärte Gegner einer Aufführung saßen etwa in den Redaktionen der bürgerlich-konservativen Tageszeitung Die Presse sowie der Wochenpresse. Den wichtigsten Part spielte hierbei allerdings das Boulevardblatt Neue Kronen Zeitung (Bentz 32). Die Veröffentlichung einzelner – aus dem Kontext gerissener – Textstellen in der Ausgabe vom 7.10.1988 markierte den Auftakt der Aufregung. Das Stück wurde darin direkt zum „Skandalstück“ („Österreich, 6,5 Millionen Debile“ 10) erklärt. Bis zur Uraufführung erschienen in Österreichs auflagenstärkster Zeitung dann fast täglich Artikel zum Thema Heldenplatz, in denen teilweise heftigst polemisiert wurde. So hieß es etwa am 11.10.1988, es handele sich um „Ehrenbeleidigungen, Schmähungen und Verleumdungen am laufenden Band“ (Cato 33). Am Morgen vor der ersten Vorstellung zeigte die „Krone“ schließlich eine Fotomontage, auf der ein in Flammen stehendes Burgtheater zu sehen war („Das Theater um die Burg“ 182). Angesichts solcher Bilder erscheint der Begriff der „Pressekampagne“ (Bentz 32) hier durchaus zulässig. Überschaute man die gesamte Aufbereitung des Themas in der Neuen Kronen Zeitung sowie einige Beiträge anderer österreichischer Blätter – etwa auch die oben angeführte Leserbefragung in den Vorarlberger Nachrichten – darf wohl durchaus von einer Skandalisierung, d.h. von einer künstlichen Erzeugung oder zumindest Förderung der Aufregung, gesprochen werden.

Augenfällig ist, dass sich diese Skandalisierung verstärkt auf Personen bezog: Heldenplatz wurde von der Neuen Kronen Zeitung etwa explizit als „Bernhards neue Österreich-Beschimpfung“

(„Österreich, 6,5 Millionen Debile“ 10) eingeführt; die Wochenpresse titelte am selben Tag mit einem Foto des deutschen Burgtheater-Intendanten Claus Peymann und der Überschrift „Peymanns Provokationen“. Hier drückte sich das angespannte Verhältnis aus, das zwischen der konservativen österreichischen Presse und dem „Nestbeschmutzer“ (Wagner 69) Bernhard sowie dem „Piefke“ Peymann schon seit längerer Zeit vorlag. Wenn es stimmt, dass Bernhard in den Tagen vor der Uraufführung körperlich attackiert wurde (Kiebuszinska 383), könnte dies wohl als eine Folge dieser Art von Berichterstattung angesehen werden. Entsprechend offenbaren einige der vielen Protestbriefe an Peymann den großen Einfluss der Skandalpresse auf die empörte Bevölkerung (Bentz 39). Eine ähnliche Personalisierung wie im österreichischen „Kulturkampf“ lässt sich in den „Fassbinder-Kontroversen“ feststellen. Diesbezüglich wurde etwa darauf verwiesen, dass Fassbinder von der Bild nicht nur für seinen Text, sondern insbesondere auch hinsichtlich seiner Lebensführung kritisiert wurde (Töteberg, „Entstehung“ 23). Der umstrittene Theaterintendant im Fall Der Müll, die Stadt und der Tod 1985 hieß Günther Rühle. Er wurde wie Peymann in seiner Position in Frage gestellt (Engels 64).

Als die „Skandalisierten“ (Neckel 58) können folglich diejenigen, die die Stücke zur Aufführung bringen wollten, sowie ihre zwei Autoren gelten. Sie wurden in der Öffentlichkeit mitunter heftig angegangen. Freilich darf hinterfragt werden, inwiefern es sich bei ihnen tatsächlich um bloße Objekte der Skandalisierung handelt. Zumindest bezüglich Heldenplatz scheint es so, als ob Bernhard und Peymann keineswegs nur Opfer der Empörungen waren, sondern diese gezielt provozierten und letztlich gar von ihnen profitierten. Nahe gelegt wird dies etwa durch Aussagen wie in dem zu Beginn dieses Kapitels zitierten Interview, durch die Bernhard die Stimmung zusätzlich anheizte („Interview mit Krista Fleischmann“ 156). In der Textanalyse von Heldenplatz – sowie bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod – gilt es demnach, darauf zu achten, welche Provokationen die Stücke selbst enthalten.

Von zentraler Bedeutung für das Verständnis der Debatten ist, dass zu den „Dritten“ (Neckel 58), welche auf die literarischen Normverstöße und ihre mediale Aufbereitung mit Empörung reagierten, zahlreiche Vertreter der Politik gehörten. Die Rezeption der beiden Stücke fand zu einem nicht unwesentlichen Teil auf politischer Ebene statt. Es erscheint deshalb im Sinne eines besseren Verständnisses der Skandalstücke angebracht, diese politischen Diskussionen hier in aller Kürze nachzuvollziehen.

Der Streit um Der Müll, die Stadt und der Tod war zuvorderst eine kommunal-politische Angelegenheit. Bodek hat darauf hingewiesen, dass es insbesondere 1984 in der zweiten Phase der „Fassbinder-Kontroversen“ (Bodek, Entstehung und Wirkung 283) in nicht unerheblichem Maße um kulturpolitische Machtfragen ging. Als dann 1985 die Aufführung des Stückes am Frankfurter Kammerspiel angekündigt war, wurde im Stadtparlament mit einem Missbilligungsantrag und einem Appell an Rühle reagiert. Die regierende Stadtratsfraktion unter CDU-Oberbürgermeister Wallmann sprach sich öffentlich gegen eine Inszenierung des Stückes auf der städtischen Bühne aus (Bodek, Entstehung und Wirkung 312). Die Fraktionen von SPD und Grüne stimmten dem besagten Antrag zwar nicht zu, auch in ihren Reihen wurden allerdings Einwände gegen das Stück formuliert (Behrent/ Cohn-Bendit/Kiderlen 11). Als die Frankfurter Diskussionen über die Stadtgrenzen hinaus bekannt wurden, meldeten sich schließlich auch Bundespolitiker zu Wort. So drückte etwa Kanzler Kohl angesichts der Verhinderung der Aufführung am 31.10.1985 seine Erleichterung aus (Töteberg, „Entstehung“ 26). Darüber hinaus appellierte die israelische Knesset am 6.11.1985 an die zuständigen Institutionen Frankfurts, eine Aufführung von Der Müll, die Stadt und der Tod zu unterbinden (Fischer 231).

Heldenplatz wurde von Anfang an von Politikern der höchsten Ebene kommentiert. Besondere Aufmerksamkeit fand hier eine Aussage des Bundespräsidenten Waldheim (ÖVP), gemäß der das Stück eine „Beleidigung des österreichischen Volkes“ („Interview“ 128) darstelle; Ex-

Bundeskanzler Kreisky (SPÖ) wurde durch die Neue Kronen Zeitung mit „das darf man sich nicht gefallen lassen“ („Kreisky zum Skandalstück“ 24) zitiert; auch FPÖ-Obmann Haider polemisierte gegen Bernhard und das Stück (Grassl 73). Generell ließ sich bei allen politischen Parteien Österreichs ein gewisser Unmut gegen Heldenplatz feststellen, wobei sich – ähnlich wie im Fall Fassbinder – die rechts-orientierten Parteien entschiedener gegen eine Aufführung äußerten als die links-stehenden. So wendete sich ÖVP-Vizekanzler Mock noch stärker gegen das Stück als SPÖ-Bundeskanzler Vranitzky (Moser 203). Es kann bemerkt werden, dass hier wohl auch parteipolitische Motive hinsichtlich des von der SPÖ eingesetzten Burgtheater-Intendanten Peymann eine Rolle spielten (Bentz 73). Wie sehr sich der Skandal vom Text entfernte, zeigte sich etwa daran, dass in der ausschweifenden Debatte u.a. Rücktrittsforderungen gegenüber SPÖ-Unterrichtsministerin Hilde Hawlicek (Tschulik 72), ÖVP-Kultursprecher Erhard Busek, Bundestheater-Direktor Rudolf Scholten und schließlich dem Bundespräsident Waldheim (Millner 255) vorgebracht wurden.

## **2.3 Inhalte der Skandale**

Nachdem es bislang vorrangig um die Ausmaße der allgemeinen Reaktionen auf die Stücke ging, soll sich nun den Inhalten der Skandale angenähert werden. Jede Skandal-Debatte braucht ein Skandalon, d. h. eine Verfehlung, auf die sich die Empörung der Öffentlichkeit fixiert, etwas, was konkret Anstoß erregt. Literaturskandale werden meistens dadurch ausgelöst, dass innerhalb des Textes gegen einen gewissen gesellschaftlichen oder kulturellen Konsens verstoßen wird. Im einführenden Kapitel wurde bereits angemerkt, dass Skandale im deutschsprachigen Raum aus gegebenem Anlass nicht selten mit Nationalsozialismus und Antisemitismus in Verbindung standen und stehen. In zahlreichen Fällen der Literaturszene nach 1945 bezogen sich die Normverstöße – wie auch Ladenthin beobachtet (24) – auf die angemessene Behandlung dieses Themenkomplexes. Auch in den zugrunde liegenden Texten und behandelten Skandalen ging es schließlich um diese

Problematik. Hier soll nun näher ausgeführt werden, in welchem Maße die „Fassbinder-Kontroversen“ und der Aufruhr um die „Causa Heldenplatz“ vom Thema Antisemitismus bestimmt waren.

Bei einem nur groben Überblick über die Diskussion des Fassbinder-Stückes wird erkennbar, dass man sich weniger über eine zu direkte Zurschaustellung kapitalistischer Auswüchse mit Immobilienspekulanten im Frankfurter Westend oder die allzu obszöne Darstellung des Rotlichtmilieus mit Zuhältern, Prostituierten, Transvestiten und Schwulen im Bahnhofsviertel empörte; am ausführlichsten wurde die Rolle des Reichen Juden diskutiert – und damit verbunden die Frage, inwiefern der Text antisemitisch sei, bzw. wirke.

Entsprechende Vorwürfe bestimmten alle drei Phasen der Auseinandersetzung um das Stück. Sie sorgten im Frühjahr 1976 dafür, dass der Suhrkamp Verlag entschied, die Auslieferung des Bandes, in dem der Text abgedruckt war, wieder einzustellen.<sup>8</sup> Die Pläne des Theaterleiters Ulrich Schwab, Der Müll, die Stadt und der Tod im Frankfurter U-Bahnhof Opernplatz aufzuführen, scheiterten 1984 ebenfalls am antisemitischen Ruf des Textes und Einwänden der jüdischen Gemeinde. Günther Rühles Absicht, Fassbinders Stück im Frankfurter Kammerspiel inszenieren zu lassen, führte Ende 1985 schließlich zur ausgiebigsten und heftigsten Auseinandersetzung über Theater und Antisemitismus in Deutschland.

Generell müssen bei den Antisemitismus-Vorwürfen gegenüber Der Müll, die Stadt und der Tod zwei argumentative Ebenen unterschieden werden: Direkt gegen den Autor Fassbinder gerichtet hieß es, dass sein Text ein Ausdruck antisemitischer Vorbehalte sei. Demnach wurden Inhalt und

---

<sup>8</sup> Das Stück Der Müll, die Stadt und der Tod erschien erstmals ab dem 9.3.1976 zusammen mit zwei weiteren Stücken Fassbinders in der „edition suhrkamp“. Unmittelbar nachdem am 19.3. besagte Vorwürfe erhoben wurden, reagierte der Verlag und stellte die Auslieferung ein; in den Folgetagen wurden übrige Exemplare eingestampft (Bodek, Entstehung und Wirkung 149). Der auch dieser Arbeit zugrunde liegende Band stand also nur kurze Zeit zur Verfügung und wurde damit zu einer „bibliophilen Seltenheit“ (Bondy 56). Im selben Jahr erschien mit dem Drehbuch zu Schatten der Engel allerdings ein an Der Müll, die Stadt und der Tod stark angelehnter Text. Ab 1981 wurde das Stück dann im Verlag der Autoren veröffentlicht (Bodek, Entstehung und Wirkung 49).

speziell einige brisante Passagen der Figurenrede als eindeutig judenfeindlich ausgewiesen. In einem erweiterten Sinne ging es um eine objektiv antisemitische Wirkung des Stückes im Kontext der jüdisch-deutschen Geschichte. Hier wurde diskutiert, wie Der Müll, die Stadt und der Tod durch das Publikum ausgelegt werde, d.h., inwiefern sich Juden – etwa durch Hans von Glucks Monolog – als Opfer von Antisemitismus verletzt, oder Nicht-Juden – etwa durch die negative Figur des Reichen Juden – als potentielle Täter gerechtfertigt fühlen könnten.

Als Beispiele für diese Differenzierung seien zwei Meinungsäußerungen aus der ersten Phase der Debatte um Der Müll, die Stadt und der Tod angeführt. Wesentlich angeregt wurde diese Kontroverse I wie erwähnt durch einen Artikel des FAZ-Mitherausgebers Fest. In seiner Kritik am Stück konzentrierte er sich vornehmlich auf den Reichen Juden als „suggestives Feindbild“ (23). Er bewertete Fassbinders Text als eine direkte Manifestation des von ihm festgestellten „neuen Antisemitismus“ (23). Auf seine Forderung, dass Suhrkamp deshalb in irgendeiner Form Verantwortung zeigen müsse, antwortete der Verlag mit dem besagten Auslieferungsstopp. Besonders interessant erscheint die diesbezügliche Stellungnahme Siegfried Unselds in der Zeit. Der Verleger wies in seiner Erklärung vom 25.3.1976 den „Vorwurf des Antisemitismus und Linksfaschismus gegenüber dem Autor“ (39) zurück. Gleichwohl verteidigte er die Entscheidung des Verlags und begründete sie mit „der Reaktion der Leser“ (39), die den Text als antisemitisch auffassten. Er argumentierte, dass das Stück „weniger der Untersuchung von Sachverhalten als vielmehr der Freisetzung unerwünschter Emotionen dient“ (39). Weiter hieß es: „In der Tat kann das Stück für die, die ein Stück deutscher Geschichte nicht aus eigener Erfahrung erlebt haben, Missverständnisse auslösen“ (39). Während Fest also der Ansicht war, dass Der Müll, die Stadt und der Tod judenfeindlich sei, vertrat Unseld die Meinung, dass er nur so wirke, deswegen aber dennoch äußerst problematisch wäre.



Es ist zu beobachten, dass die beiden hier skizzierten Argumentationslinien in den Kontroversen II und III weitergeführt und ausgeweitet wurden: Im Zuge des umfassenden Streits, den Rühles Aufführungsabsichten 1985 auslösten, wurde u.a. ein juristischer Verbotsantrag verfasst, der sein Anliegen damit begründete, dass die „Gesamtschau des Stückes einzig die Interpretation als antisemitisch im engeren Sinne zuläßt“ (Emmerich/Würkner 1205). Dem gegenüber waren in den vorangegangenen Monaten diejenigen Kritiker in der Überzahl, von denen der Text zwar nicht kategorisch als antisemitisch bewertet wurde, die aber dessen große Problematik, in der Gefahr sahen, dass man sich aus ihm – wie es Hellmuth Karasek im Spiegel formulierte – „ein Alibi für unverdaute mörderische Vorurteile zurechtschneidert“ (36).

Antisemitismus-Vorwürfe begleiteten auch den Skandal um Heldenplatz. Natürlich waren diese in der „Causa Heldenplatz“ weniger beherrschend als in der Diskussion um Der Müll, die Stadt und der Tod. Sie wurden im Zuge der lauten Kritik an „Bernhards neue[r] Österreichbeschimpfung“ („Österreich, 6,5 Millionen Debile“ 10) erst in zweiter Reihe – gewissermaßen als zusätzliches Argument gegen ein allgemein ungeliebtes Stück – formuliert. Zuvorderst erregte man sich in Österreich über die Empörungen, die der Autor seine Figuren gegen Land und Leute hervorbringen ließ. Ihre Aussagen über ein vermeintlich nationalsozialistisch durchzogenes und auch davon abgesehen unerträgliches Österreich bildeten den offensichtlichen Anlass zum Skandal. Allerdings wird bei einer genaueren Betrachtung deutlich, dass die Bedeutung des Umstandes, dass es sich bei den zentralen Figuren um Juden handelte, weder bezüglich des Skandals noch im nächsten Schritt für ein präziseres Verständnis des Textes vernachlässigt werden darf. So wurde Heldenplatz etwa vorgeworfen, dass es eine Gefährdung des österreichisch-jüdischen Zusammenlebens darstelle.

Zuerst artikuliert wurde diese Kritik durch den Journalisten Norbert Tschulik, der in seinem am 14.10.1988 in der Wiener Zeitung veröffentlichten Artikel „Bernhard: Beitrag zum Antisemitismus?“, als „besonders perfid“ (72) bewertete, dass der Autor in diesem Stück seine

„geradezu pathologische Österreichbeschimpfung [. . .] unter dem Schutz von Auschwitz“ (72) artikuliere. Tschulik vertrat hier die Ansicht, dass Bernhard in Heldenplatz den besonderen Status von Juden und jüdischen Figuren missbrauche, um seine eigenen Ansichten gewissermaßen unangreifbar gegenüber nicht-jüdischen Kritikern zu machen. Dies, so fuhr er fort, könne „zu einer Anstachelung antisemitischer Gefühle beitragen, die wir ja doch nicht wollen“ (72). In diesem Kontext rief Tschulik die jüdischen Kulturgemeinden in Wien und ganz Österreich zum öffentlichen Protest gegen Heldenplatz auf.

Ein Protest, der dem Frankfurter Widerstand in seiner Schlagkraft gleichen würde, blieb in Wien zwar aus, in entsprechende Richtung argumentierte aber mit Peter Sichrovsky auch ein jüdischer Journalist und Schriftsteller. Am 4.11.1988 erschien im Standard ein Kommentar, in dem auch er die „Benutzung des Juden, um seine eigenen Vorurteile loszuwerden“ (187) anprangerte. Als Jude schrieb er: „Ich verurteile dieses Stück (egal wie es inszeniert wird), ich habe Angst davor, bin empört und verletzt. Wieder einmal fühle ich mich benutzt“ (187). Bemerkenswert ist, dass Sichrovsky, der später für die FPÖ als Bundesratsabgeordneter tätig werden sollte, hier direkt auf die Fassbinder-Kontroversen verwies. So hieß es in Bezugnahme auf die Geschehnisse in der dritten Phase: „Das Stück wurde nicht verboten. Bei der Premiere wurde allerdings die Bühne besetzt, und das Stück konnte nicht gespielt werden. Schön, was in einer Demokratie alles möglich ist“ (187). Hierfür fehlte es unter den österreichischen Juden allerdings an einer einstimmigen Ablehnung von Heldenplatz. Zwar wendete sich auch der jüdische „Nazi-Jäger“ Simon Wiesenthal gegen das Stück; seine Kritik richtete sich allerdings weniger gegen die vermeintlich antisemitische Wirkung des Textes und vielmehr gegen die seiner Ansicht nach unzulässigen Verallgemeinerungen und Kollektivschuldzuweisungen („Kreisky zu Skandalstück“ 24).

Auf Tschulik bezog sich auch Robert Singer in einem Artikel, der am 10.11.1988 in der Jüdischen Rundschau veröffentlicht wurde. Singer wehrte sich darin jedoch ausdrücklich gegen den

Beistand „selbsternannter, wohlmeinender Verteidiger jüdischer Mitbewohner“ (264). Er widersprach der Behauptung, dass das Stück sich der Juden auf unredliche Weise bediene. Ganz im Gegenteil richtete sich seine Kritik gegen einen gewissen Missbrauch der jüdischen Thematik als bloßen Vorwand der Heldenplatz-Gegner. Singers diesbezügliche Ausführungen bieten wesentliche Ansätze für ein weitergehendes Verständnis von Debatte sowie Stück: Seiner Ansicht nach wählte Thomas Bernhard „beabsichtigt die Juden als Sprachrohre seiner geballten Anklage, denn die meisten Österreicher wünschen sich immer noch servile und geduckte Juden, die ihre zeitweilige Duldung mit anspruchsloser Dankbarkeit quittieren“ (264). Mit der Meinung, dass zahlreiche der Gegner des Stückes innerhalb der Diskussion „den klerikal-faschistischen Antisemitismus als ewig-währenden integralen Bestandteil des österreichischen Selbstverständnisses“ (Singer 264) demonstrierten, näherte er sich in gewisser Weise gar den Aussagen der Figuren im Stück an.

Nichtsdestoweniger erwiesen sich die Antisemitismus-Vorwürfe gegen Bernhards Heldenplatz als resistent. So wurden die Einschätzungen von Tschulik und Sichrovsky auch in den Tagen nach der Uraufführung des Stückes noch mehrmals wiederholt. Kurt Kahl sprach im Kurier etwa von einer „Vorschubleistung zum Antisemitismus“ (215). Für Irmgard Singer im Neuen Volksblatt lag die „Perfidie des Stückes“ (226) darin, dass die jüdischen Figuren ein bloßes „Sprachrohr für die Haßtiraden gegen Österreich“ (226) seien. Anhand dieser Aussagen werden zwei Grundprobleme der Argumentationen gegen das Stück als angeblich antisemitischer Beitrag besonders deutlich.

Zunächst einmal wird – ähnlich wie in den „Fassbinder-Kontroversen“ – von einem Interpreten ausgegangen, der für Judenfeindlichkeit anfällig ist und weitergehende Aspekte des Textes nicht verstehen kann. Hierzu sei bemerkt, dass dies im Umkehrschluss die Behauptungen der Figuren hinsichtlich einer latenten Judenfeindlichkeit in der Realität nur zu bestätigen scheint. Eine Gesellschaft, die – wie hier angenommen – angesichts eines Theaterstücks, in dem jüdische Figuren

kritische Aussagen über das Land treffen, zum Antisemitismus neigen könnte, hatte diesen wohl tatsächlich noch keinesfalls überwunden.

Zweitens – und dies ist für die Deutung von Heldenplatz besonders eklatant – wurde hier nicht hinlänglich zwischen dem Autor des Textes und den Figuren im Text unterschieden. Josef und Robert Schuster wurden mit Bernhard gleichgesetzt. Der Autor mag dazu freilich einen nicht unwesentlichen Beitrag geleistet haben: Im Interview widersprach er der Ansicht, er würde es gar nicht so meinen, wie es für die Figuren formuliert ist: „Ich meine alles, was meine Figuren sagen. Jede Made läuft aus meinem Munde“ („Interview mit Krista Fleischmann“ 157). Außerdem ließ er sich im Kurier wie folgt zitieren: „Ich schreibe prinzipiell nur Dinge, die ich selbst empfinde. Das ist alles autobiographisch. Wer mich kennt, der weiß das auch“ („Interview mit Conny Bischofsberger“ 67). Ohne Frage sind autobiographische Parallelen sowie Ähnlichkeiten mit bereits vorher getätigten Aussagen Bernhards augenfällig. Gleichwohl dürfen wir nicht den Fehler begehen, Bernhard als Meister der Selbstdarstellung hier allzu wörtlich zu nehmen. Für eine solide Analyse des Heldenplatz-Textes ist die Anerkennung des literarischen Wertes seiner Figuren Grundvoraussetzung. Dies gilt selbstverständlich in gleicher Weise für Der Müll, die Stadt und der Tod. Rainer Werner Fassbinder selbst hat – anders als Bernhard – in einer Presseerklärung zu seinem Stück auf die Eigenständigkeit der Figuren verwiesen. Er führte an, dass die „Figuren, und ich finde das eigentlich überflüssig, das zu sagen, nicht die Meinung des Verfassers wieder[geben], dessen Haltung zu Minderheiten aus seinen anderen Arbeiten eigentlich bekannt sein sollte“ (Fassbinder zitiert nach Töteberg, „Anmerkungen“ 728).

Als ein weiterer Punkt, der für ein besseres Verständnis der Skandal-Debatten relevant ist, sollen hier ihre historischen Bedingungen angeführt werden. Es wird deutlich, dass die „Fassbinder-Kontroversen“ sowie der Heldenplatz-Skandal nicht allein auf bestimmte Eigenschaften der ihnen zugrunde liegenden Texte zurückzuführen sind, sondern in einem erheblichen Maße auch auf

gewissen zeitgeschichtlichen Gegebenheiten in den beiden Ländern beruhen. Damit die Diskussionen um die Stücke hinlänglich verstanden werden können, muss notwendigerweise die Zeit beachtet werden, in denen diese stattfanden.

Bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod wäre etwa die Frage zu stellen, weshalb ein Text, der seit 1976 vorlag, von dem schon eine Verfilmung existierte und zu dem es auch zuvor bereits Theatervorhaben gegeben hatte, gerade im Jahre 1985 eine derart ausgeweitete Debatte entfachte. Dies ist wohl nicht nur allgemein auf das 40jährige Jubiläum des Endes der nationalsozialistischen Herrschaft zurückzuführen. Eine genauere Betrachtung der dritten Phase der Kontroverse lässt bemerken, dass der Streit um Fassbinders Stück von den beteiligten Akteuren selbst mehrfach mit der „Bitburg-Affäre“ in Zusammenhang gebracht wurde. So bezeichnete man etwa den Theaterintendant Rühle als „Kohl der Kunst“ (Kiderlen 18). Zur damaligen Zeit wurde der Umgang des Bundeskanzlers mit der schuldbeladenen deutschen Geschichte heftig kritisiert. Kohl hatte US-Präsident Reagan auf einen Soldatenfriedhof geladen, auf dem auch Mitglieder der Waffen-SS bestattet waren (Fischer 227); der Diskurs über den angemessenen Umgang mit der Geschichte war dadurch bereits angeregt worden. Weitergeführt wurde er dann ein halbes Jahr nach der dritten „Fassbinder-Kontroverse“ im sogenannten Historikerstreit.

Von vergleichbaren Debatten in Österreich war auch die Aufregung um Heldenplatz umgeben. Die „Causa Heldenplatz“ wurde wohl nicht unbegründet von vielen Kommentatoren als Verlängerung der „Waldheim-Affäre“ bewertet (van Ingen 56). Seit im Jahre 1986 die Vergangenheit des neu gewählten Bundespräsidenten Kurt Waldheim als SS-Offizier bei einem Erschießungskommando auf dem Balkan bekannt wurde, war das innenpolitische Klima in Österreich stark angeheizt (Utgaard 162). In der Folge fand eine zuvor lange unterdrückte Auseinandersetzung mit der Rolle der Österreicher im Nationalismus statt. 1987 wurde das „Mahnmal gegen Faschismus und Krieg“ auf dem Wiener Albertina-Platz enthüllt (van Ingen 20); 1988 wurde das sogenannte

Bedenkjahr begangen. Bernhards Heldenplatz sorgte in diesem Jahr dafür, dass das kollektive Erinnern der österreichischen Vergangenheit im Nationalsozialismus weniger ruhig verlief als es sich vielleicht mancher gewünscht hätte. Andersherum betrachtet scheint es so, als ob die Stimmung in Österreich geradezu dazu prädestiniert war, dass der Aufruhr, der durch das Stück ausgelöst wurde, so groß werden konnte.

Bezüglich „Bitburg-“ und „Waldheim“-Affäre sowie „Fassbinder-Kontroverse III“ und „Causa Heldenplatz“ trifft wohl zu, was Aleida Assmann in ihrem Aufsatz „Erinnerung als Erregung“ feststellte – nämlich, dass Skandale ab Mitte der 80er Jahre den „bevorzugte[n] Anstoß“ (39) zum Erinnerungsdiskurs darstellten.

## **2.4 Auswirkungen der Skandale**

An dieser Stelle sei ein weiteres Mal betont, dass die Rezeptionen der beiden hier behandelten Stücke von einer Vielzahl vergleichbarer Aspekte geprägt wurden. Besonders auffällige Gemeinsamkeiten betreffen beispielshalber auch die Infragestellung von Freiheit der Kunst und Subventionierung des Theaters.

Waldheim ließ sich hinsichtlich Heldenplatz folgendermaßen zitieren: „Wie Sie sich erinnern werden, habe ich betont, dass ich voll und ganz für die Freiheit der Kunst bin. Aber es gibt Grenzen“ („Interview“ 128). Bereits einige Tage bevor dieses Zitat erschien, hatte Sigrid Löffler beobachtet, dass es sich bei derartigen Äußerungen um eine äußerst typische Erscheinung des Skandal-Falls handelte. Viele Gegner würden sich eben jener „klassische[n] Kunstknebelformel ‚Ich bin für die Freiheit der Kunst, aber...‘“ („Farce“ 99) bedienen, um dann ihrer Ansicht nach vorrangigen Dinge „wie Patriotismus, Anstand und Gesittung“ („Farce“ 99) ins Feld führen zu können, denen gegenüber diese Freiheit einzuschränken sei. Heldenplatz geriet damit auch zu einer Art Testfall für die Freiheit

der Kunst. Gegen hier spürbare Künstlerfeindlichkeit und Zensuransätze stellte sich schließlich die bereits erwähnte „Kulturkampf“-Erklärung einiger Autoren (Fried et al. 106).

Bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod war es wiederum Fassbinder selbst, der für seinen Text künstlerische Freiheit reklamierte. So äußerte er sich im Zeit-Interview: „Das Stück läßt bestimmte Vorsichtsmaßnahmen außer acht, und das finde ich vollkommen richtig. Ich muß auf meine Wirklichkeit reagieren können ohne Rücksicht zu nehmen“ (45). Bei allen drei Phasen des Skandals kann dann festgestellt werden, dass den Antisemitismus-Vorwürfen, die mit der Forderung nach Nicht-Veröffentlichung bzw. Nicht-Aufführung verbunden waren, stets Zensur-Vorwürfe gegenüber standen. In der Konsequenz gehörten auch hier die Bekenntnisse bezüglich der Freiheit der Kunst zur allgemeinen Rhetorik der Debatte. Entsprechend beginnt die Schlussbetrachtung des Verbotsantrags von 1986: „Die Freiheit der Theaterkunst ist ein hohes und schwer erkämpftes Gut“ (Emmerich/Würkner 1205). Allerdings wird sich dann auf die vorrangige Rücksichtnahme angesichts der besonderen deutsch-jüdischen Geschichte berufen.

Aus den gleichen Lagern, die hinsichtlich der beiden Fälle versuchten, die Grenzen für die Kunst festzulegen, wurde auch die staatliche Subventionspolitik thematisiert. So hieß es etwa im zitierten Interview Waldheims weiter: „Das Stück wird nicht auf einer Privatbühne aufgeführt, die ohne Steuerzahlerbeiträge auskommt [ . . . ]. Ich kann als Staatsoberhaupt doch nicht schweigen, wenn ich das sehe“ (128). Schon am 9.10.1988 hatte die Neue Kronen Zeitung mit der Schlagzeile „Steuerzahler soll für Österreich-Besudlung auch noch zahlen“ ihre Skandalisierung mit Steuer-Populismus verbunden. Hier zeigte sich also eine – gemäß Zimmermann – äußerst typische Erscheinung des Kunstkandals: Bezüglich des künstlerischen Ärgernisses wird darauf hingewiesen, dass dieses Ärgernis Geld kostet; in der Folge wird die öffentliche Subventionspolitik hinterfragt (Zimmermann 9). Wenn im Zuge einer Debatte Vertreter verschiedener Parteien Stellungnahmen

bezüglich der angemessenen Verwendung von Steuergeldern abgeben, hat sich die Diskussion vom Auslöser – sprich dem Text – freilich bereits weit entfernt.

Auch für das Ausmaß der „Fassbinder-Kontroversen“ war der Umstand, dass das Stück in einem öffentlichen Theater aufgeführt werden sollte, ein wesentlicher Faktor. Zunächst einmal ging es bei dem Streit darum, dass dem umstrittenen Text überhaupt eine Bühne gegeben wird; von besonderer Brisanz erwies sich dann aber, dass diese Vermittlung von Der Müll, die Stadt und der Tod auf Steuergelder zurückgreifen sollte. Es stellte sich die Frage, ob in Deutschland ein im Ruf antisemitischer Hetze stehendes Stück staatlich finanziert werden darf. Entsprechend wurde auf Transparenten gegen „subventionierte[n] Antisemitismus“ (Krug 109) protestiert.

Gezeigt wurden derartige Transparente am 31.10.1985. An diesem Tag wurde an verschiedenen Plätzen Frankfurts protestiert. Neben Demonstrationen am Mahnmal für die Opfer des Holocausts, an der Paulskirche und vor dem Schauspielhaus wurde auch die Bühne des Kammerspiels blockiert (Bodek, Entstehung und Wirkung 314). Die durch die Bühnenbesetzung von circa 25 Mitgliedern der jüdischen Gemeinde Frankfurt verhinderte Uraufführung des Stückes stellte wohl den dramatischen Höhepunkt der Kontroverse um Fassbinders Text dar. Das Stück selbst konnte nicht gespielt werden, dafür fand ein mehrstündiges Streitgespräch statt, indem die bereits zuvor erhobenen Vorwürfe gegen das Stück – antisemitischer Inhalt, antisemitische Wirkung, Beleidigung von Überlebenden des Holocausts oder aller jüdischer Mitbürger – noch einmal in geballter Form wiederholt wurden (Behrent/Cohn-Bendit/Kiderlen 15).

Eine ähnlich erfolgreiche Protestaktion wie bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod blieb bei der Uraufführung von Heldenplatz in Wien – entgegen der oben zitierten Hoffnung Sichrovskys – aus. Dies, obwohl schon im ersten Artikel der Wochenpresse über die „Causa“ der 4.11.1988 zum Tag einer „Entscheidungsschlacht“ (Schweighofer 12) stilisiert wurde und die Neue Kronen Zeitung wie erwähnt ein flammendes Burgtheater entwarf („Das Theater um die Burg“ 182). Mit



Demonstrationen und Polizeiaufgebot („Bei Heldenplatz-Premiere Polizeischutz für die Burg“ 184) vor dem Theater sowie zahlreichen Zwischenrufen während der Vorstellung (Kiebusinska 383) geriet die Premiere anlässlich des 100jährigen Burgtheater-Jubiläums zwar zu einem der „seltsamsten Abende der österreichischen Theatergeschichte“ (Pfosser 7), konnte letztlich aber ohne größeren Unterbrechungen über die Bühne gehen.

In beiden Fällen stellten die Uraufführung des Stückes also eine Art „Showdown“ dar. Im Falle von Der Müll, die Stadt und der Tod muss im Unterschied zu Heldenplatz allerdings von einer verhinderten Uraufführung gesprochen werden. Rühles Inszenierung des Fassbinder-Stückes konnte nie öffentlich und nur einmal für ausgesuchte Medienvertreter gespielt werden. Dem gegenüber entwickelte sich die letzte Zusammenarbeit von Peymann und Bernhard zu einem „Kassenschlager“ (Moser 199). Dies entspricht auch den gegensätzlichen Entwicklungen der Theaterstücke in den nachfolgenden Jahren: Heldenplatz wurde zu einem national und international viel gespielten Stück, während Der Müll, die Stadt und der Tod in Deutschland bis heute nie und außerhalb Deutschlands nur vereinzelt – etwa 1987 in Kopenhagen, New York (Wattson 291) und 1999 in Tel Aviv (Victor-Engländer 537) – aufgeführt wurde.

Der Müll, die Stadt und der Tod wurde auf diese Weise im negativen Sinn zu einer Art Mythos: ein vermeintlich antisemitisches Stück, das bis heute noch nichts von seiner Gefährlichkeit und Provokation eingebüßt hat. So scheiterte der Versuch, es 1998 am Berliner Maxim-Gorki-Theater zu zeigen, abermals an öffentlichen Protesten (Wille 2). Das zu Beginn dieses Kapitels angeführte Zitat legt nahe, dass sich Fassbinder einer solchen Skandal-Wirkung des Textes ursprünglich nicht bewusst war. Allerdings zeigte er sich angesichts der ersten Kontroverse noch überzeugt von dessen Wichtigkeit. Die Reaktionen hätten ihn „eher bestärkt“ (Fassbinder, „Interview“ 45). Begründend meinte er: „Ich denke, es ist besser man diskutiert die Dinge, dann werden sie ungefährlicher, weniger beängstigend, als wenn man nur hinter vorgehaltener Hand darüber reden kann“ (45). Dass zwischen

Juden und Nicht-Juden in Deutschland offen diskutiert wurde, mag tatsächlich einer der positiven Aspekte der Kontroversen – vor allem der dritten Phase, die der 1982 verstorbene Film- und Theatermacher nicht mehr erlebte – gewesen sein. Auf Fassbinders Image wirkte sich der Skandal allerdings mit Sicherheit negativ aus (Elsaesser 184). Als Folge des verstärkt personalisierten Skandals blieb der Verdacht des Antisemitismus resistent an ihm (Weninger, „Der Müll, die Stadt“ 104) wie schließlich auch an seinem Stück (Vietor-Engländer 537) haften.

Im Gegensatz zu Fassbinder scheint Bernhard den großen Skandal bewusst kalkuliert zu haben. Während etwa von Fassbinder überliefert wurde, Der Müll, die Stadt und der Tod wäre unfertig und müsse noch einmal überarbeitet werden (Zadek 65), sagte Bernhard im Interview über Heldenplatz, er habe es „noch verschärft“ („Interview mit Krista Fleischmann“ 155). Folglich wurde es zum finalen Höhepunkt seiner skandalreichen Karriere. Allerdings scheint das Stück seitdem einiges von seinem Schrecken eingebüßt zu haben: Als der Autor wenige Monate nach der Uraufführung seiner letzten großen Veröffentlichung verstarb, hinterließ er ein Testament, in dem er ein allerletztes Mal gegen den österreichischen Staat stichelte. Dieses Testament beinhaltete einen Passus, dem gemäß 70 Jahre lang, also bis in das Jahr 2059, in Österreich keine von ihm verfassten Bücher vertrieben und Stücke inszeniert werden dürften (Höller 7). Insgesamt ist allerdings festzustellen, dass Bernhards Verfügungen geﬂissentlich übergangen wurden, mehr noch fand eine gewisse „Vereinnahmung“ (Le Rider 167) des „Nestbeschmutzers“ (Wagner 69) statt. Bernhards skandalösen Texte scheinen dabei an Brisanz verloren zu haben. Nach seinem Tod wurde Bernhard tatsächlich recht schnell vom erklärten Staatsfeind zum allgemein akzeptierten Staatsdichter (Löffler, „Wiedergänger und Kultfigur“ 16), Heldenplatz wird dabei vermehrt als eine harmlosere Komödie abgetan (Bentz 103).

### 3. Forschungsstand

Eine vergleichende Analyse der beiden Stücke ist wie gesagt bislang noch nicht geleistet worden. Aufgrund der vorliegenden Parallelen erscheint es allerdings nur folgerichtig, dass Beiträge zu beiden Stücken miteinander in den selben Aufsatzsammlungen zu bestimmten Themengebieten veröffentlicht wurden: Angeführt werden könnte diesbezüglich etwa die Zusammenstellung des britischen Germanisten Robert Weninger über Streitbare Literaten der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, in welcher in kurzen Essays insgesamt 12 Literaturskandale und unter ihnen eben auch die „Fassbinder-Kontroversen“ sowie der Streit um die „Causa Heldenplatz“ skizziert werden. Als weiteres Beispiel sei hier eine Aufsatzsammlung unter der Überschrift Jews in German Literature since 1945 genannt. Darin finden sich neben einem Beitrag über Heldenplatz auch vier Ausführungen zu Der Müll, die Stadt und der Tod.

Bei einer Überblicksdarstellung der Sekundärliteratur, die seit 1985 bzw. 1988 bezüglich der beiden Theatertexte veröffentlicht wurde, kann aufgrund der intensiven Diskussion, die die beiden Stücke bis dato erfahren haben, freilich kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Viel sinnvoller erscheint es deshalb, in diesem Kapitel diejenigen Forschungsbeiträge zu skizzieren, die zum einen als wichtige Veröffentlichungen Grundtendenzen der Forschung erkennen lassen, zum anderen für die Entwicklung der Gedankengänge der vorliegenden Arbeit besonders wesentlich waren.

Es ist generell festzustellen, dass Publikationen, die bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod oder Heldenplatz vor allem auf die politischen Diskussion um die Stücke eingingen, in der Forschung einen relativ breiten Raum einnehmen. Hinsichtlich der Textdeutungen lässt sich bemerken, dass als Konsequenz der Skandale bestimmte Aspekte noch nicht hinlänglich beachtet wurden. Zu diesen vernachlässigten Aspekten zählen eben auch die im Laufe der vorliegenden Arbeit

herausgestellten Traumatisierungen der jüdischen Figuren in Heldenplatz sowie die campe Lesart des Textes Der Müll, die Stadt und der Tod.

### **3.1 Forschungsbeiträge zu Der Müll, die Stadt und der Tod**

Die Skandalisierung des Stückes führte zunächst zu einer Vielzahl an kürzeren Meinungsäußerungen und in der Folge auch zu einigen umfassenderen Forschungsleistungen. Einen ersten Überblick über die verschiedenen Meinungen, die im Zuge der Streitereien um Der Müll, die Stadt und der Tod veröffentlicht wurden, bietet die Dokumentation Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit von Heiner Lichtenstein. Es handelt sich hierbei um eine Zusammenstellung der tonangebenden Äußerungen zur Problematik des Stückes im Kontext der deutsch-jüdischen Beziehungen, von denen einige auch in dieser Arbeit zitiert werden. Dass diese Sammlung kurz nach der Erstveröffentlichung von Mai bis Dezember 1986 nicht erhältlich war, da Günther Rühle, dagegen, dass ihm die titelgebende Formulierung von dem „Ende einer Schonzeit“ (12) zugewiesen wurde, eine einstweilige Verfügung erwirkt hatte, mag zeigen, wie brisant der Themenkomplex noch längere Zeit blieb. Diese Auseinandersetzung mit Rühle weist zudem bereits darauf hin, dass Lichtenstein selbst dem Text – und vor allem einer etwaigen Aufführung an einem deutschen Theater – eher ablehnend gegenüber stand. Dies wird, wenn auch nicht unbedingt bei der Auswahl, so doch bei der Kommentierung der verschiedenen Meinungen mehr als deutlich.

Ebenfalls eine Sammlung einzelner Ansichten über das Stück in der Kontroverse stellt die bereits Ende 1985 durch Elisabeth Kiderlen im Sponti-Verlag Pflasterstrand herausgegebene Flugschrift Deutsch-jüdische Normalität: Fassbinders Sprengsätze dar. Sie könnte insofern als Gegenstück zu Lichtensteins Dokumentation gewertet werden, als dass hier die Kommentierung tendenziell pro Fassbinder und Der Müll, die Stadt und der Tod erfolgt. So wird im „Vor-Gespräch anstelle eines Vor-Worts“, an dem sich neben Kiderlen auch der Pflasterstrand-Initiator und jüdische

„Fassbinder-Freund“ Daniel Cohn-Bendit beteiligt – vor allem auf die positiven Aspekte der durch das Stück ausgelösten Auseinandersetzung zwischen den Deutschen und den Juden hingewiesen (10). Darüber hinaus ging es bei dieser Zusammenstellung an Beiträgen nicht mehr nur um die bloße Nachzeichnung eines öffentlichen Streits, sondern teilweise bereits um Ansätze zu einer weitergehenden Annäherung an den Text. Hervorzuheben wäre hier etwa Kiderlens eigener Aufsatz, in dem sie – für die folgende Textanalyse nicht unwichtig – auch darauf hinweist, dass die Motive Homosexualität und Prostitution in der öffentlichen Diskussion nicht hinlänglich beachtet wurden (39).

Einsichten bezüglich der Abläufe der Auseinandersetzungen sowie der Sichtweise eines unmittelbar beteiligten Aufführungsbefürworters bieten zwei rückblickende Betrachtungen Günther Rühles aus den Jahren 1986 und 1999. Rühle schildert die Geschehnisse rund um die versuchte Uraufführung in ihrem zeitgeschichtlichen Kontext. Er pocht auf die Unabhängigkeit der Figuren vom Autor, muss in diesem Zusammenhang aber auch feststellen, dass die Aussagen, die die Nazi-Figuren innerhalb des Stücks treffen, in Deutschland Mitte der 1980er Jahre zwangsläufig auf Widerstand stoßen mussten; er spricht von einem „Stadtszenario mit surrealistischen Einschlügen“ („Trouble“ 530), verweist aber auch auf tatsächliche Stadtzerstörung und den Realitätsbezug des im Stück dargestellten Antisemitismus. Hier wird ein Spannungsverhältnis deutlich, dass für das Verständnis der Beziehung von Text und Kontroverse von wesentlicher Bedeutung ist. Dem entspricht die Gliederung der Textanalyse in 5.1 und 5.3.

Besonders aufschlussreich hinsichtlich der unmittelbaren Bewertung des Stückes sind zwei Texte aus dem juristischen Bereich: Zum einen der bereits direkt zitierte Antrag von Emmerich und Würkner bezüglich eines Aufführungsverbots des „massiv antisemitischen Stücks“ (1205), zum andern ein von Norbert Altenhofer erstelltes Gutachten, in welchem untersucht wird, ob der Theatertext eine abhängige Bearbeitung des Romans Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond von

Gerhard Zwerenz sei. Altenhofer gelangt letztlich zu dem Urteil, dass es sich bei Der Müll, die Stadt und der Tod nur um eine „freie Benutzung“ (305) handelt, leistet darüber hinaus aber auch sehr wesentliche Ansätze für ein Verständnis des Stückes als Montage von Zitaten und Stereotypen.

Janusz Bodeks Dissertation Die Fassbinder-Kontroversen – Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes von 1991 ist die bisher umfassendste Abhandlung zu Der Müll, die Stadt und der Tod und seiner Rezeption. Der Verfasser beschäftigt sich hierin mit Genese und Rezeption des Textes und rückt beides in den Kontext des von ihm herausgestellten Alltags-Antisemitismus der bundesrepublikanischen Gesellschaft. Am Rande geht er auf Gerhard Zwerenz' Roman-Vorlage Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond sowie die Thematisierung von Antisemitismus im filmischen Werk von Fassbinder ein. Seine Aufarbeitung der Diskussionen um Der Müll, die Stadt und der Tod muss in ihrer Ausführlichkeit gelobt werden. Zentral für seine Argumentation hinsichtlich Rezeption und Stück ist der soziologische Begriff des Schuldabwehr-Antisemitismus: Er unterstellt dem Autor auf dieser Grundlage, in seinem Text durch eine Umkehrung des Täter-Opfer-Verhältnisses auf eine Art Ausgleich von deutscher und jüdischer Schuld hinzuarbeiten. Seine Behauptung, dass Fassbinders Müll-Stück insgesamt als Ausdruck von Alltags-Antisemitismus sowie „seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung“ (5) zu bewerten wäre, soll hier in Frage gestellt werden. 2007 aktualisierte Bodek seine Kritik am Text in einem kürzeren Aufsatz. Ein wichtiger Aspekt dieser Betrachtung besteht in der Problematisierung des Stückes innerhalb seiner Zeit. Dem gemäß soll festgehalten werden, dass bestimmte Eigenschaften des Textes – wie etwa die in Unterkapitel 5.3. herausgearbeitete Lesart als Camp – während der Kontroversen nur begrenzt erkannt bzw. anerkannt werden konnten.

Ein Beispiel dafür, auf welchen Widerstand Fassbinders Stück noch Jahrzehnte nach seiner Erstveröffentlichung stößt, liefert Deborah Judith Vietor-Engländer mit ihrem Aufsatz „Der Jude versteht sich auf sein Gewerbe.“ – Why Rainer Werner Fassbinder's Der Müll, die Stadt und der Tod

should not be performed in Germany“. Anlässlich der Inszenierungspläne in Berlin 1998 und der Inszenierung in Tel Aviv 1999 spricht sie sich mit Nachdruck gegen das Stück – und insbesondere seine Aufführung in Deutschland – aus. Begründend listet Vietor-Engländer sieben im Text enthaltene judenfeindliche Vorurteile auf, die zu Antisemitismus anstiften oder diesen zumindest fördern würden. Dass bezüglich der „Fassbinder-Kontroversen“ nach wie vor Bedarf zur Aufarbeitung besteht, legt die aktuelle Veröffentlichung einer Rückschau unter dem Titel Der Müll, die Stadt und der Tod: Der deutsche Diskurs um Fassbinders Skandalstück nahe. Besagte Abhandlung von Wanja Hargens war allerdings zur Zeit der Anfertigung der vorliegenden Arbeit trotz mehrfacher Ankündigung noch nicht erschienen und konnte deshalb nicht berücksichtigt werden.

Als wichtige Beiträge zu einer verstärkt textbezogenen Erschließung des Stückes können zwei Aufsätze herausgestellt werden, die 1989 im Text und Kritik-Band zu Rainer Werner Fassbinder veröffentlicht wurden. Heinz Ludwig Arnolds Betrachtungen erweisen sich insofern als außerordentlich wertvoll, als dass dem Stück als literarischer Text hierin – entgegen dem Grundtenor der Kontroversen – eine gewisse Mehrdeutigkeit zugestanden wird. Hannes Friedrich nähert sich Fassbinders Stück in einer „psychodynamischen“ (70) Untersuchung und betont dabei gegenüber zuvor veröffentlichten Interpretationen die Thematisierung von destruktiven Beziehungen und „erotisiertem Hass“ (75).

In einem Aufsatz aus dem Jahre 1995 nimmt Sigrid Weigel den innerhalb der Skandal-Diskussion – etwa durch Hellmuth Karasek – einige Male angerissenen Vergleich mit der Figur des Shylock aus Shakespeares Der Kaufmann von Venedig erneut auf und behandelt Fassbinders Stück ausgehend von der These, dass mit dem Reichen Juden tatsächlich eine Art Shylock-Figur in die deutschsprachige Nachkriegsliteratur zurückkehre. Weigel betrachtet das Stück folglich im „komplexen Zusammenhang von Schuld, Geld und Generations- wie Geschlechterverhältnissen im deutsch-jüdischen Verhältnis nach der Shoah“ (3) und kommt zu dem Ergebnis, dass Der Müll, die

Stadt und der Tod als eine Absage an den einfachen Tausch von Schuld und Wiedergutmachungszahlungen zu lesen ist. Dass sie das Stück als „Destruktion des Versöhnungsszenarios“ (10) versteht, kann wohl als der wichtigste Punkt dieses Beitrags angesehen werden.

### **3.2 Forschungsbeiträge zu Heldenplatz**

Ähnlich ausführlich wie Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod wurde seit 1988 Thomas Bernhards Drama Heldenplatz rezipiert. Auch hier war die Bewertung des Textes nicht immer frei von politischen Untertönen. Allerdings ging es dabei vor allem um den Konflikt zwischen Bernhard und Österreich und etwas weniger um die jüdischen Figuren.

Ein einführendes Werk in diese Kontroverse stellt der Anfang 1989 durch das Burgtheater Wien herausgegebene Band Heldenplatz: Eine Dokumentation dar. Hierbei handelt es sich – vergleichbar mit Heiner Lichtensteins Veröffentlichung bezüglich Der Müll die Stadt und der Tod – um eine Sammlung der wichtigsten Pressestimmen, die sich während der Skandal-Phase zur „Causa Heldenplatz“ zu Wort meldeten. Für eine Übersicht über die unmittelbaren Reaktionen auf das Theaterstück kann die Dokumentation als unverzichtbar gelten, für eine weitergehende Einsicht in den Text bleibt sie freilich von beschränktem Wert.

Wie kontrovers Heldenplatz im politischen und medialen Kontext diskutiert wurde, skizziert die von Oliver Bentz verfasste Monographie Thomas Bernhard: Dichtung als Skandal (2000). In seiner Abhandlung über die Ereignisse im Oktober und November des Jahres 1988 wird das Augenmerk vor allem auf den Part der österreichischen Presse gerichtet. Bentz spricht hier, wie bereits erwähnt, von einer gezielten „Pressekampagne“ (32) gegen das Stück. Darüber hinaus – und hierbei handelt es sich um Bentz' eigentliche Forschungsleistung – richtet er den Blick aber auch auf die den Skandal befördernden Rollen, die Bernhard und Peymann selbst spielten. Er bezieht sich diesbezüglich allerdings ausschließlich auf die öffentlichen Auftritte und Verlautbarungen der



Provokateure, dem Damentext selbst nähert er sich nur unwesentlich an. Eine weiterer hilfreicher Forschungsbeitrag befindet sich als Aufsatz in Wendelin Schmidt-Denglers Band über Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur. Alexandra Millner liefert in ihren Ausführungen über „Theater um das Burgtheater“ wichtige Ansätze zur Bewertung der „Causa Heldenplatz“ auf Grundlage von skandaltheoretischen Überlegungen.

Als zwei „Standardwerke“ der Sekundärliteratur zu Heldenplatz können Thomas Bernhards Heldenplatz als politisches Theater (1994) von Eckhard Gropp und Ferdinand van Ingen Thomas Bernhard: Heldenplatz (1996) bezeichnet werden. Gropp betont in seiner Darstellung die Funktion des Stückes als provokanter Beitrag zum politischen Diskurs. Darüber hinaus konzentriert er sich vor allem auf dessen Eigenschaften als postmoderner Text. Van Ingen stellt insbesondere die historischen Grundlagen – und wie auf diese innerhalb des Damentextes Bezug genommen wird – heraus. So beinhaltet seine Abhandlung neben einer überaus ausführlichen Inhaltsangabe auch Kapitel über Austrofaschismus und Judenverfolgung. Gemeinsam ist beiden Monographien eine umfassende Untersuchung der politischen Aussagen in Heldenplatz; gemeinsam ist ihnen aber auch ein Mangel an einer darüber hinaus gehenden Figurenanalyse, in der etwa – wie im entsprechenden Unterkapitel dieser Arbeit – auf die Traumatisierungen der Charaktere eingegangen wird.

Zwei weitere beachtliche Beiträge zur Deutung des Dramas stellen die Dissertationen „Morbus Austriacus: Thomas Bernhard's Critique of Austria“ (2003) von Gregor Andreas Thuswaldner und „Thomas Bernhard im Dialog mit der österreichischen Öffentlichkeit: Zwischen Presse, Theater und Justiz“ (2004) von Joseph Moser dar. In beiden Arbeiten beschäftigen sich die Verfasser mit dem Gesamtwerk Bernhards und dessen Verhältnis zu seinem Heimatland Österreich, wobei sich Thuswaldner dabei noch ein wenig stärker als Moser auf die Texte selbst konzentriert. Mosers vorrangiges Anliegen ist es, die fortdauernde Kommunikation von Autor und Rezipient zu beleuchten. Entsprechend interessiert ihn an Heldenplatz wiederum hauptsächlich die Reaktion der

österreichischen Gesellschaft auf die gegen sie vorgebrachten Beschimpfungen. Thuswaldner ist dem gegenüber um die Erarbeitung eines differenzierteren Verständnisses für den „Österreich-Beschimpfer“ Bernhard bemüht. Auf den in seiner Argumentation zentralen Begriff des „Herkunftskomplexes“ (190) wird gegen Ende der anschließenden Textanalyse noch einmal zurückzukommen sein.

Generell lässt sich feststellen, dass sich die Frage, inwiefern zwischen dem Autor Bernhard und seinen Figuren unterschieden werden kann, für die Untersuchung des Dramas Heldenplatz in Fortsetzung des Skandals als besonders schwierig erweist. Ein Aufsatz Jeanette Malkins unter dem Titel „Thomas Bernhard, Jews, Heldenplatz“ (1998) stellt diesbezüglich einen wertvollen Beitrag dar, da hierin Ansätze bezüglich der Ausarbeitung der jüdischen Charaktere durch den Nicht-Juden Bernhard geliefert werden. Ebenfalls speziell auf die Thematisierung des Jüdischen geht Michael Olson in seinem Aufsatz „Playing it Safe: Historicizing Thomas Bernhard’s Jews“ (1994) ein. Olson äußert allerdings die Ansicht, dass sich die jüdischen Figuren des Stückes von Bernhard und den Protagonisten anderer Bücher des Autors zu wenig unterscheiden würden.

Im weiteren Sinne an die Einschätzungen von Tschulik und Sichrovsky anknüpfend stellt Alfred Pfabigan in der 1999 von ihm veröffentlichten Monographie Thomas Bernhard: Ein österreichisches Weltexperiment fest, dass die Erörterung von Politischem bei Thomas Bernhard oftmals zu ein überzogenem „ländliche[n] Stammtisch-Gespräch“ (75) gerate. Bezüglich Heldenplatz erkennt er eine Distanznahme des Autors von seinen Hauptfiguren Josef und Robert Schuster (424). Er vertritt deshalb die Ansicht, dass das Stück als Kritik an den Kritikern Österreichs zu lesen sei (421). Intensiver mit dem hier von Pfabigan aufgebrachten Gedanken setzt sich Jacques Le Rider auseinander. In seinem Aufsatz „Beschimpfung, Auslöschung und unpolitische Satire bei Thomas Bernhard“ (2002) beschäftigt er sich mit der bereits zum Ende von Kapitel 2 angeschnittenen Entpolitisierung Bernhards. Hinsichtlich Heldenplatz stellt er als wesentliches Problem heraus, dass

die Aussagekraft der politischen Kritik im Stück anhand der psychischen Auffälligkeiten der Figuren, die diese artikulieren, stark vermindert werden würde (172).

Eine derartige Ansicht ist nur schwerlich mit der von Fatima Naqvi in ihrem Aufsatz „Dialectic at a Standstill: The Discourse of Victimhood in Thomas Bernhard’s Heldenplatz“ (2002) zu Recht geäußerten Beobachtung zu vereinbaren, dass die Aufführung von Heldenplatz einem Prozess gleicht, bei dem die auftretenden Figuren als die Ankläger, das Publikum als die Angeklagten erscheinen (411).

#### **4. Textanalyse von Heldenplatz**

„Jetzt ist alles noch viel schlimmer/ als vor fünfzig Jahren hat er gesagt“ (HP 11).

„Eine Marotte ist gedacht worden/ denn eure Mutter war ja immer eine Theatralikerin/ aber es saß doch tief/ es war kein Theater/ Gerade sie die immer Theater gemacht hat/ schließlich ein chronischer Krankheitsprozeß“ (HP 138).

##### **4.1 Realitätsbezug und Kritik in Heldenplatz**

Um die Verbindung von Stück und Skandal zu verstehen, soll zunächst einmal beachtet werden, wie im Text auf die Gesellschaft, die auf ihn so stark reagierte, tatsächlich Bezug genommen wird. Dass es sich bei Heldenplatz um einen Text mit verstärktem Zeit- und Ortsbezug handelt, ist unverkennbar: Innerhalb des Stückes findet eine direkte Beschäftigung mit Österreich im Jahre 1988 statt.

Im März dieses Jahres sprang der Jude Josef Schuster aus dem Fenster seiner Wohnung nahe des Wiener Heldenplatzes in den Tod. Der Selbstmord stellt den Ausgangspunkt einer Abfolge von Figurenrede dar, die in weiten Teilen – und stets mit negativer Grundhaltung – die politischen sowie die medialen und kulturellen Gegebenheiten des Landes anspricht. Dominiert wird diese umfassende Auseinandersetzung mit den österreichischen Zu- bzw. Missständen von überlieferten Äußerungen Josefs und vor allem durch die Ausführungen seines Bruders Robert Schuster. Angesichts der getroffenen Aussagen wird nachvollziehbarer, warum der Text Vertreter der Politik derart erregte.

Besonders in der zweiten Szene nach dem Begräbnis und in der dritten Szene während des Leichenschmauses wird – eben hauptsächlich durch die Figur Robert – ausgiebig über Politik geredet: Themen wie eine mutmaßliche Regierungsumbildung werden diskutiert (HP 120). Es handelt sich

hierbei jedoch keineswegs um eine fachkundige und detaillierte Analyse des politischen Geschehens, sondern um eine verallgemeinernde und verzerrende „Schimpftirade“ (Weishard 143). So wird der „kleine Staat“ (HP 164) Österreich insgesamt als ein „großer Misthaufen“ (HP 164) bezeichnet. Als die Verantwortlichen der Misere werden die beiden führenden Parteien des Landes – SPÖ und ÖVP – angesprochen: „In diesem fürchterlichsten aller Staaten/ haben Sie ja nur die Wahl/ zwischen schwarzen und roten Schweinen“ (HP 164). Die Sozialisten hätten „keinen Charakter“ (HP 126), die Konservativen wären lauter „Dummköpfe“ (HP 127).

Eine neue Regierung würde für Robert keinen Unterschied machen: „es sind ja immer dieselben Leute/ es sind ja immer dieselben Geschäfte/ die diese Leute machen“ (HP 120). Solche Aussagen können wohl auch als Anspielungen auf die Tradition der „Großen Koalition“ und die Bedeutung der Proporzregelung in der österreichischen Innenpolitik verstanden werden. Die Zusammenarbeit von SPÖ und ÖVP, die die Zweite Republik jahrzehntelang führte und seit Anfang 1987 wieder die Regierung bildete (Rauchensteiner 255), prägte jenes spezifisch österreichische System der Aufteilung aller wichtigen Ämter unter den jeweiligen Parteigängern aus (Allinson 148), auf welches sich auch Anna Schusters Einschätzung, in Österreich würde „ja auch alles nur parteipolitisch/ besetzt“ (HP 66) werden, bezieht. Wenn es darüber hinaus heißt, „die Roten und die Schwarzen spielen alles den Nazis/ in die Hände“ (HP 135), wäre dies auch als unmittelbare Reaktion auf die Politik der FPÖ unter dem Vorsitz Jörg Haider (Moser 196) und deren Stimmenzuwachs als Oppositionspartei der „Großen Koalition“ seit 1986 (Pelinka 323) zu deuten. Etwas mehr noch als die konservative Volkspartei scheint hier die SPÖ unter Beschuss zu stehen. Jene „Pseudosozialisten“ (HP 98) werden als die „eigentlichen Verbrecher an diesem Staat“ (HP 98) ausgemacht: „Wenn es heute in Österreich fast nur/ Nationalsozialisten gibt/ so sind daran die Sozialisten schuld“ (HP 98). Es fällt auf, dass der Begriff Sozialismus an dieser Stelle allzu unbestimmt benutzt und im Stück auf

widersinnig wirkende Weise mit Katholizismus, Nationalsozialismus und Kapitalismus zusammengebracht wird (Weishard 149).

Neben den führenden Parteien werden auch einzelne Politiker innerhalb des Textes konkret angesprochen. Es wurde bereits auf mehrere im November 1988 veröffentlichte Rezensionen hingewiesen, gemäß denen dem amtierenden Bundespräsidenten Kurt Waldheim in Heldenplatz eine „zentrale Rolle“ (van Ingen 56) zufiel. Dieser Deutung entspricht, dass der Bundespräsident im Text als „verschlagener verlogener/ Banause“ (HP 102) tituiert wird – eine Bezeichnung, die tatsächlich problemlos als eine direkte Anspielung auf jene Affäre verstanden werden kann, welche 1986 dadurch ausgelöst wurde, dass der damalige Präsidentschaftskandidat der ÖVP der Verharmlosung seiner eigenen Laufbahn im Dritten Reich überführt wurde (Utgaard 162). Der Bundeskanzler wird gleich mehrmals erwähnt: Robert bezeichnet ihn als einen „pfiffige[n] Staatsverschacherer“ (HP 102), der „nicht einmal einen Satz korrekt zu Ende/ führen“ (HP 120) könnte. Ein Vranitzky zugerechnetes Zitat – „Wer Visionen hat/ braucht einen Arzt“ (HP 164) – dient schließlich als zynische Kommentierung des finalen Zusammenbruchs Hedwig Schusters.

Neben der Politik werden noch weitere Bereiche des öffentlichen Lebens in Österreich thematisiert. Es erscheint zweckmäßig, diese noch einmal einzeln herauszustellen: Nicht positiver als die Politik wird etwa die Presse bewertet. Auch die Zeitungsredaktionen des Landes seien „ja nichts als skrupellose parteiorientierte/ Schweineställe“ (HP 121). Konkret genannt werden im Text die im Kapitel 2 mehrfach erwähnte „Kronenzeitung“ (HP 123) sowie der dem gleichen Medienkonzern angehörende „Kurier“ (HP 123) und die bürgerlich-konservativ ausgerichtete „Presse“ (HP 123). Der wesentliche Vorzug der „österreichischen Dreckblätter“ (HP 123), so heißt es ironisch, sei die Anregung des Blutkreislaufs (HP 123). Ihnen werden die ausländischen Qualitätszeitungen „Neue Zürcher Zeitung“ (HP 121) und „Frankfurter Allgemeine“ (HP 122) gegenübergestellt, schließlich fehle es in Österreich an „Zeitungskultur“ (HP 122). Dies entspricht der Äußerung, dass nicht nur der

„Staat eine Kloake“ (HP 102) sei – das ganze Land wird als eine „geist- und kulturlose Kloake“ (HP 97) bezeichnet: Nationalbibliothek und Universität Wien sind laut Anna Schuster „voller Idioten“ (HP 66). Die klassische Musik, deren symbolhafte Bedeutung für die österreichische Kultur (Bruckmüller 114) durch die Äußerung Roberts, er sei „wegen der Musik/ nach Wien zurückgegangen“ (HP 111), in gewisser Hinsicht bestätigt wird, gefällt nicht mehr (HP 164). Ebenso negativ wird auch die – für das Selbstbewusstsein des Landes tatsächlich ähnlich bedeutende (Bruckmüller 120) – Theaterlandschaft Österreichs beurteilt: So heißt es, die beiden renommiertesten Theaterhäuser Wiens würden die „absolute Geschmacklosigkeit“ (HP 153) repräsentieren: Im 1788 gegründeten Theater in der Josefstadt „wird seit zweihundert Jahren/ nur Operette gespielt“ (HP 152). Das Burgtheater, anlässlich dessen hundertjährigem Jubiläum Heldenplatz ja uraufgeführt wurde, „leidet darunter/ daß es sozusagen den Ernst gepachtet hat“ (HP 152) – man beachte für die Bewertung des Stückes als provokante und doppelbödiges Satire am Rande, dass diese „Leidenszeit“ hier auf „jeweils [ . . . ] neunundneunzig Jahre“ (HP 152) geschätzt wird. Zu der Auseinandersetzung mit den wichtigen öffentlichen Institutionen Österreichs kann schließlich noch die Bezugnahme auf die katholische Kirche gerechnet werden – auch der Papst wird genannt (HP 102). Die Beobachtung, dass eine Thematisierung des Katholizismus allerdings – verglichen etwa mit anderen Texten Thomas Bernhards – im Heldenplatz nur am Rande erfolgt, hat Thuswaldner sinnigerweise darauf zurückgeführt, dass die Juden als solche nur indirekt von der katholischen Kirche betroffen sind („De Deo absconditio“ 171). Eine Aussage Annas unterstreicht, dass es sich bei ihnen als Nicht-Katholiken in einem Land, das „hundertprozentig katholisch“ (HP 64) sei, um Außenseiter handelt.

Alle erwähnten Personen und Institutionen zusammen repräsentieren den „alpenländischen Schwachsinn“ (HP 147), den Robert benennt. Die Steiermärker (HP 66) und Tiroler (HP 66) werden hier ebenso angesprochen wie die Bewohner der Städte Salzburg (HP 66), Linz (HP 48) sowie Graz (HP 48) und – allen voran – die Wiener (HP 86). Insgesamt handelt es sich bei der speziellen

Gegenwartsdiagnose in Heldenplatz um stark verallgemeinernde Ausführungen, die alle Österreicher, mit besonderer Intensität allerdings die Eliten erfassen. Weder die politischen noch die geistigen Führer des Landes bleiben dabei unerwähnt. Sie alle werden zum Objekt der Beurteilung. Als Konsequenz stellte der Text zur Zeit seiner Veröffentlichung eine enorme Provokation gegenüber einer ganzen Reihe von Vertretern dieser Gesellschaft dar. Dies gilt es, wie gesagt, im Zusammenhang mit dem Skandal, den das Stück auslöste, zu bedenken. Schließlich lässt sich im Abgleich mit dem oben Dargestellten feststellen, dass die hier explizit genannten Zeitungen sowie die konkret angesprochenen Politiker mit besonderer Heftigkeit auf das Stück reagierten.

Mehr als deutlich ist im Text, dass die geschilderte Bezugnahme auf die realen Zustände stets mit einer absoluten Missbilligung dieser Gegebenheiten einhergeht. Wien erscheint als eine unerträgliche Stadt, das Österreich des Jahres 1988 wird pauschal negativ beurteilt. Allerdings ist der Gehalt der Aussagen im Text konkreter zu bestimmen. Pfabigan hat diesbezüglich darauf hingewiesen, dass die hier artikulierte Kritik bei näherer Betrachtung zwei Hauptkategorien zugeteilt werden könnte. Demnach wäre zwischen einer generellen Geringschätzung der gegenwärtigen Gegebenheiten in Österreich – wie sie vor allem auch im Vergleich zu den Verhältnissen der Vergangenheit herausgestellt wird – und dem mit dem Vorwurf der Mitschuld der Österreicher an den Verbrechen der Nazis verbundenen Themenkomplex Antisemitismus zu unterscheiden („Artists and Societies“ 114).

Es ist in der Tat auffällig, dass die beschriebenen Missstände der österreichischen Politik und Kultur wiederholt einer als besser beschriebenen Vergangenheit gegenübergestellt werden. Professor Robert äußert etwa die Auffassung, dass „in ein paar Jahrzehnten [ . . . ] alles verspielt worden“ (HP 96) sei. Worauf dieser Vorwurf abzielt, wird eindeutig, „wenn man bedenkt was dieses Österreich/ einmal gewesen ist“ (HP 96). Angespielt wird hier auf den vergangenen Glanz der Habsburgermonarchie. Die Mythisierung dieser Zeit wird – wenn sie auch nicht im Vordergrund steht



– im Text fraglos latent verhandelt. Von Josef Schuster wird die Aussage überliefert, dass er lieber „ein ganzes Jahrhundert früher gelebt“ (HP 144) hätte. Auch seine Entscheidung, bei der Rückkehr aus der Emigration eine Wohnung am Heldenplatz, in unmittelbarer Nähe der Hofburg, zu beziehen (HP 80), ließe sich als Reminiszenz an jene bessere Vergangenheit interpretieren. Fatima Naqvi weist zudem zu Recht darauf hin, dass die Familie Schuster selbst mitunter als eine typische Familie des Wiener Bürgertums der Jahrhundertwende erscheint (413). Aus dieser Perspektive heraus formulieren die Figuren einen großen Teil ihrer Kritik. Der momentane Zustand in der alten Heimat ist für sie enttäuschend; die Lage im Land fatal. Zu beachten gilt allerdings, dass es beiläufig während des Leichenschmauses ebenso heißt, dass die „Monarchie [. . .] auch kein Idealzustand“ (HP 139) gewesen sei. Die Mythisierung der vergangenen Zeit dient in den Reden der Figuren vor allem als eine Art Kontrastmittel, um die Anklage gegen das gegenwärtige Österreich noch zu verschärfen.

Freilich noch gewichtiger als der für das aktuelle Österreich unvorteilhafte Vergleich mit den vor 1938 vergangenen besseren Zeiten ist die Verknüpfung der gegenwärtigen Verhältnisse mit den schlimmen Ereignissen des Jahres 1938. Schließlich repräsentiert der Heldenplatz nicht nur das Zentrum politischer Macht im Kaiserreich sowie in der Zweiten Republik, es handelt sich hierbei auch um jenen Platz, auf dem Hitler am 15.3.1938 vor Hunderttausenden jubelnden Österreichern den Anschluss des Landes an das Dritte Reich proklamierte. Gleich zu Beginn liefert die Haushälterin Zittel in einem ihrem Hausherrn Josef zugeschriebenen Ausspruch den wesentlichen – im weiteren Verlauf in leicht variierten Form noch mehrmals wiederholten – Vorwurf des Stückes. Durch ihn werden die Verbrechen der Vergangenheit mit der Gegenwart verbunden: „Jetzt ist alles noch viel schlimmer/ als vor fünfzig Jahren“ (HP 11). Thematisiert wird hier der Antisemitismus der Österreicher sowie die Rolle Österreichs in den Jahren 1938 bis 1945. Die – auf einen Passus der Moskauer Deklaration basierende und von der österreichischen Staatsregierung lange Zeit offiziell vertretene (Utgaard 11) – Verklärung, Österreich sei „das erste Opfer Hitler-Deutschlands“

(Thuswaldner, „Morbus Austriacus“ 207) gewesen, wird hier mit den Sichtweisen von durch den nationalsozialistischen Terror betroffenen jüdischen Opfern konfrontiert. Die Vorwürfe, die die Mitglieder der österreichisch-jüdischen Familie in ihren Reden gegenüber ihrem Land artikulieren, sind drastisch. Naqvi hat wie gesagt bereits darauf hingewiesen, dass das Stück in gewisser Weise einem Prozess gleicht, bei dem die Figuren als Ankläger fungieren (Naqvi 409). Auf der Anklagebank sitzt das österreichische Publikum. Verhandelt wird – wie schon Wiesenthal feststellte („Kreisky zu Skandalstück“ 24) – die Kollektivschuld: Die Anschuldigung, „in jedem Wiener steckt ein Massenmörder“ (HP 118), kann in diesem Zusammenhang als Bezugnahme auf die Verwicklung von Österreichern in die Verbrechen des Dritten Reiches verstanden werden. Die Figuren reden dagegen an, dass es sich beim Nationalsozialismus bereits um Geschichte handle: Anna Schuster vertritt – ähnlich ihrem Vater – die Ansicht, „es gibt jetzt mehr Nazis in Wien/ als achtunddreißig“ (HP 63). Diese, sagt sie, „warten alle nur auf das Signal/ um ganz offen gegen uns vorgehen zu können“ (HP 63). Gemäß Robert ist der „Judenhaß die reinste die unverfälschteste Natur/ des Österreichers“ (HP 114). Explizit unterstellt wird hier eine allgemeine österreichische Judenfeindlichkeit, welche – nach wie vor tief verwurzelt – alle Schichten der Gesellschaft erfasse. Sowohl in der „Putzerei“ (HP 63) als auch in der „Apotheke“ (HP 63) werden Nazis gesehen, der Aufenthalt in der Universität sei für Juden ein „Spießrutenlauf“ (HP 44). Entsprechend äußert Robert die Auffassung, „daß ein Großteil der Österreicher will/ daß der Nationalsozialismus herrscht/ unter der Oberfläche ist der Nationalsozialismus/ schon längst wieder an der Macht“ (HP 135). Antisemitismus und Nationalsozialismus scheinen allgegenwärtig.

Indem die radikale Kritik in Heldenplatz eine Ähnlichkeit der gegenwärtigen Zustände mit Österreichs besserer Vergangenheit negiert, die Kontinuität nationalsozialistischer Strukturen dem gegenüber betont, werden zwei äußerst sensible Themen der Zweiten Republik berührt. Schließlich wurde der Bezugnahme auf die Tradition des Habsburgerreichs nach dem Krieg eine gewisse

identitätsstiftende Wirkung verliehen (Bruckmüller 392). Als noch wesentlicher kann die Verklärung der eigenen Geschichte im Nationalsozialismus angesehen werden – die Täterschaft der Österreicher wurde bis in die 1980er Jahre hinein tabuisiert (Utgaard 162). Für ein Verständnis des Aufruhrs um die „Causa Heldenplatz“ ist dies von zentraler Bedeutung. Angesicht des Umstands, dass eine im Vergleich zu 1938 ähnliche Situation oder gar schlimmere Bedrohung für die Juden in Österreich im Jahre 1988 nicht wirklich vorlag, haftet dieser Anklage freilich ein großes Maß an provokanter Übertreibung an.

Eben diese übertriebene Kritik wurde in der zuvor dargestellten Kontroverse wie erwähnt als „Bernhards neue Österreich-Beschimpfung“ („Österreich, 6,5 Millionen Debile“ 10) gewertet. Es wurde bereits angemerkt, dass die Annahme, es handle sich bei den Aussagen unmittelbar um Bernhards Meinung, als ein wesentlicher – und äußerst problematischer – Aspekt der Kontroverse angesehen werden muss. Deutlich wird dies vor allem auch hinsichtlich der Antisemitismus-Vorwürfe gegen das Stück. Hier sei zum besseren Verständnis der Problematik noch einmal kurz auf die Diskussionsbeiträge von Tschulik und Sichrovsky hingewiesen: Nach Meinung Tschuliks legt Thomas Bernhard „seine ganz persönliche (aus anderen seiner Werke längst bekannte) manische Österreichattacke [. . .] einem jüdischen Heimkehrer in den Mund“ (72); Sichrovsky schreibt entsprechend von einer „Benutzung des Juden“ (187). Beide weisen dem Text auf dieser Basis antisemitische Tendenzen zu. Aber sind diese Tendenzen wirklich vorhanden?

Eventuell stützen könnte sich der Antisemitismus-Vorwurf auch bei Heldenplatz auf die Ausstattung der Figuren mit „typisch jüdischen“ Merkmalen. So sind die Schusters etwa – ähnlich dem Reichen Juden in Der Müll, die Stadt und der Tod – wohlhabend und im größeren Maße auf finanzielle Angelegenheiten bedacht. Darüber hinaus wirken sie nicht nur unsympathisch, sondern auch neurotisch. Eben in dieser Charakterzeichnung liegt allerdings auch der entscheidende Schlüssel zu einem besseren Verständnis der Schusters als eigenständige Figuren und des ganzen Stückes als

keineswegs antisemitisch. Zur Beschreibung der Charaktere und weitergehenden Ausdeutung des Gehalts ihrer Aussagen soll hier nun auf den noch nicht genügend beachteten Aspekt der Traumatisierung der jüdischen Figuren und seine wesentliche Bedeutung für das gesamte Stück hingewiesen werden.

#### **4.2 Bemerkungen zur Theorie des Traumas**

Der Vielzahl an eher autorenpsychologisch ausgerichteten Interpretationen der Texte Thomas Bernhards soll hier eine Untersuchung gegenübergestellt werden, die sich auf die Psychen der einzelnen Figuren in Heldenplatz konzentriert. Hierzu gilt es zunächst den Begriff Trauma näher zu erläutern.

Als Gründungsvater der wissenschaftlichen Untersuchung des Traumas kann Sigmund Freud bezeichnet werden. Er und Joseph Breuer definierten 1895 erstmals die Langzeitfolgen von Traumata als Unterklasse hysterischer Erkrankungen. In den nächsten Jahrzehnten erfuhr der Begriff bei Freud mehrere Modifikationen – seine Konzeption kann hier nur in Grundzügen dargestellt werden: 1917 sprach er von einem Ereignis, „welches dem Seelenleben innerhalb kürzester Zeit einen so starken Reizzuwachs bringt, dass die Erledigung oder Aufarbeitung des Selben in normal gewohnter Weise missglückt, woraus dauernde Störungen im Energiebetrieb resultieren müssen“ („Widerstand“ 278). Auf diese Vorstellung aufbauend schrieb er in „Jenseits des Lustprinzips“ (1920): „Solche Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir traumatische“ (239). Als eine wesentliche „Ursache der traumatischen Neurose“ (242) wurde in diesem Zusammenhang das Fehlen von Angst vor Eintritt des schlimmen Erlebnisses genannt. In der selben Schrift brachte er das Trauma mit dem „Wiederholungszwang“ (229), d.h. mit dem intensiven Drang zu einem wiederholten Erleben des traumatischen Erlebnisses, in Verbindung. Er vermutete, dass durch solche Wiederholungen versucht werden würde, die „Reizbewältigung unter

Angstentwicklung“ (241) nachzuholen. In „Hemmung, Symptom und Angst“ (1926) explizierte Freud diese Verknüpfung von Angst, Wiederholung und Trauma. Die Angst bezeichnete er hierin sowohl als „gemilderte Wiederholung“ (302) als auch als „Erwartung des Traumas“ (303).

Ab Beginn der 1960er Jahre fand dann eine ausführlichere Auseinandersetzung mit den Traumatisierungen von Opfern des nationalsozialistischen Terrors statt. Der deutsch-amerikanische Psychoanalytiker und Psychiater William G. Niederland prägte in diesem Zusammenhang den Begriff „Überlebenden-Syndrom“ (Folgen 231) als eine spezielle Form der posttraumatischen Belastungsstörung. Diesbezügliche Untersuchungen wurden der von einigen deutschen Psychiatern vertretenen Behauptung, dass ein Großteil der beobachteten psychischen Auffälligkeiten „anlagebedingt“ sei, d.h. auf eine erbliche Veranlagung der Opfer zurückzuführen wäre, entgegengestellt. Als Ursachen für die traumatischen Schäden wurden etwa die Überflutung des geistigen Ich-Gefüges durch eine Masse an Beschimpfungen, die Verunsicherung mitmenschlicher Beziehungen und Kontakte, die Lebenssituation in einer Atmosphäre der ständigen Bedrohung, die Schutzlosigkeit in einem Zustand der Rechtlosigkeit und die Häufung akuter Todesgefahr und Todesangst aufgelistet (Folgen 10). Zu den vermehrt festgestellten Symptomen wurden wiederholte Angstzustände, spezielle Phobien und Hypochondrien, gestörtes Erinnerungsvermögen, chronische Depressionen, gesteigerte Sensibilität bezüglich Gefahren, psychosomatische Reaktionen sowie eine verzerrte Selbstwahrnehmung gezählt („Traumatic Effects“ 7). Als besondere Auffälligkeiten wurden die Angst vor erneuter Verfolgung, der Unwillen der Patienten hinsichtlich sozialer Aktivitäten bei gleichzeitiger Furcht vor Vereinsamung sowie häufig apathisch wirkendes Benehmen genannt („Problem“ 12). Verbunden waren diese Erscheinung oftmals mit einem gewissen Schuldgefühl hinsichtlich des eigenen Überlebens angesichts zahlreicher Todesopfer. Niederland betonte in diesem Zusammenhang mehrfach, dass die beobachteten Schädigungen lange, mitunter lebenslänglich andauern können („Problem“ 19). An vielen von ihm angeführten Fallstudien wurde deutlich, dass die

Störungen erst mit einer gewissen Verzögerung, oftmals nach jahrelanger Unterdrückung zu Tage traten. Im engeren Sinne bezogen sich die Beobachtungen zum Überlebenden-Syndrom auf ehemalige Insassen von Konzentrationslagern, allerdings wurden die Begrifflichkeiten auch auf andere Verfolgte im Nationalsozialismus angewendet (Folgen15). Verfolgte, welche etwa – wie die in Heldenplatz auftretenden Charaktere – im Versteck oder durch Flucht überlebten. Diese von Thomas Bernhard entworfenen Figuren Josef, Hedwig, Robert und schließlich auch Anna, Olga und Lukas Schuster sollen hier anhand der Ansätze von Freund und Nederland untersucht werden.

#### **4.3 Trauma in Heldenplatz**

Ausgangspunkt des hier behandelten Dramas ist wie gesagt der zeitlich vor Beginn der Handlung angesiedelte Selbstmord Josef Schusters. Wie sein jüngster Bruder „achtunddreißig“ (HP 41) – dem innerhalb des Stückes mehrfach angesprochenen Jahr des „Anschlusses“ Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland – sprang er nun selbst aus dem Fenster in den Tod. Der Umstand, dass es sich hierbei um eine Art Wiederholung der fünfzig Jahre zuvor begangenen Tat des Bruders handelt, legt nahe, dass auch das aktuelle Geschehen mit den als traumatisch erlebten Ereignissen von 1938 in einer gewissen Beziehung steht. Der erste Selbstmord kann – gemäß der historische Tatsache, dass die neuartige Situation im Jahre 38 zu einem starken Anstieg der Selbstmorde unter der jüdischen Bevölkerung Österreichs führten – als unmittelbare Reaktion auf die damalige antisemitische Bedrohung verstanden werden (van Ingen 17). Der zweite Suizid scheint mit einer von Josef empfundenen Vergleichbarkeit der Verhältnisse in Verbindung zu stehen. Überlieferte Aussagen des Professors – etwa die Behauptung, im Österreich des Jahres 1988 sei es „noch viel schlimmer/ als vor fünfzig Jahren“ (HP 11) – unterlegen diese Deutung. Wenn es im Zusammenhang mit seinem Selbstmord heißt, er habe gesagt, man müsse „den anderen zuvorkommen“ (HP 42), ist klar, dass es sich bei den „andern“ (HP 42) um die nach wie vor gefürchteten Nazis handelt. Während

für die „Furcht“ (Freud, „Jenseits des Lustprinzips“ 221) des Bruders seinerzeit allerdings „ein bestimmtes Objekt“ (222) vorlag, scheint Josefs Angst hier eher eine Spätfolge von traumatischen Erlebnissen der Vergangenheit zu sein. Angesichts des Umstands, dass eine ähnliche oder gar schlimmere Bedrohung wie 1938 im Jahre 1988 nicht vorlag, könnte mit Freud von der nachträglichen Angst eines Traumatisierten gesprochen werden.

Der Selbstmord lässt zweifellos erahnen, dass der jüdische Professor unter gravierenderen persönlichen Problemen litt. Jacques Le Rider charakterisiert die Figur entsprechend als „stark depressiv und von den traumatischen Erinnerungen an Shoah und Exil gequält“ (172). Robert Schusters Aussage, es wäre an seinem Bruder „wie an keinem zweiten möglich“ gewesen „einen unglücklichen Menschen“ (HP 111) zu untersuchen, deckt sich mit dieser Interpretation. Es erscheint naheliegend, bezüglich seines Leidens den von Niederland definierten Begriff der „Entwurzlungsdepression“ (Folgen 16) zu verwenden. Die Vertreibung aus der Heimat hat ihn nachhaltig traumatisiert, Oxford konnte nicht zur neuen Heimat werden, die Reintegration in das Wien der Nachkriegszeit scheiterte. Von der Haushälterin Frau Zittel wird ein Zitat des Professors überliefert, welches die Problematik zusammenfasst: „In Oxford bin ich genauso wenig zuhause/ wie in Wien“ (HP 57). Eng verbunden ist die Entwurzlung mit dem Unwillen sich von „diese[m] Hitler zum zweitenmal“ (HP 29) vertreiben zu lassen. Die diesbezügliche Äußerung des Professors zeigt, wie sehr sein Denken bis zuletzt von den traumatischen Erlebnissen der Vertreibung bestimmt wurde – die symbolische Bedeutung einer Wohnung in unmittelbarer Nähe des 1938 von Hitler eingenommenen Heldenplatzes ist hier unverkennbar. Nachdem die Rückbesetzung der österreichischen Heimat als missglückt empfunden werden muss, reagierte Josef mit Suizid. Es entspräche Niederlands Beobachtungen bezüglich einer „Entwurzlungsdepression [. . .], in deren Gefolge nicht wenige Selbstmord begingen“ (Folgen16), die Tat mit dem Dilemma des Professors in Verbindung zu bringen. Robert kommentiert dem gemäß: „in Wien hat er es nicht mehr ausgehalten/

aber nach Oxford wollte er nicht mehr zurück“ (HP 111). So könnte der Selbstmord auch als Spätfolge des Verlusts von Heimat verstanden werden. Ein dritter Erklärungsansatz für den Suizid wird schließlich von der Haushälterin Zittel geboten, wenn über sie gemutmaßt wird, dass der Selbstmord schlichtweg „in der Familie“ (HP 42) liege.

Geschlossen werden darf, dass das Handeln des Professors schon längere Zeit vor seinem Tod von den Auswirkungen der Vergangenheit bestimmt wurde. Ferdinand van Ingen hat zu Recht darauf hingewiesen, dass es sich bei den wiederholten Reisen in das verhasste „Nazinest“ (HP 35) Graz um eine „zwanghafte Handlung“ (van Ingen 52) handle. Es erscheint durchaus vertretbar, wenn hinsichtlich der mehrmaligen, durch keinen anderen ersichtlichen Grund motivierten Ausflüge in eine Stadt, in der Josef noch immer den Antisemitismus, den er 1938 erleben musste, vermutet, von einer Art Wiederholungszwang im Freudschen Sinne gesprochen wird.

Dass der Professor Schuster bereits zu Lebzeiten ein psychisch auffälliger Charakter war, wird anhand zahlreicher weiterer Textstellen deutlich. So wird er etwa als despotischer Familientyrann geschildert, der seine Mitmenschen „mißbraucht“ (HP 35) und – ganz in der Diktion der Feinde (Naqvi 412) – als „Untermenschen“ (HP 50) beschimpft hat. Die Schilderung der Haushälterin, wie sie, weil sie es nicht vermochte, die Hemden nach seiner Zufriedenheit zusammenzulegen, von ihm zu unzähligen Wiederholungen aufgefordert und beleidigt wurde, vermittelt den Eindruck, dass es sich um einen neurotischen Pedanten mit einer „Neigung zu Erregung und Jähzornsausbrüchen“ (Niederland, Folgen 233) gehandelt haben muss. Wenn sich der Professor selbst als „Gesellschaftenhasser“ (HP 73) bezeichnete, allerdings auch darauf hingewiesen wird, dass er es „ohne Menschen nicht ausgehalten“ (HP 90) hätte, ähnelt dies der ambivalenten Haltung bezüglich des sozialen Kontakts, die auch von Niederland bei einer Vielzahl seiner Patienten festgestellt werden musste („Problem“ 12). Dass sich seine Töchter nicht frei entfalten durften, weil er ständig fürchtete, „sie könnten sich verletzen“ (HP 42), zeigt, wie sehr sein Denken von Angst



dominiert wurde. Psychologisch gedeutet werden könnte – nebenbei bemerkt – wohl auch, dass es sich bei dem Verstorbenen offensichtlich um einen „Schuhfetischist[en]“ (HP 129) handelte.

Auf eine ernsthafte geistige Erkrankung des Professors kann geschlossen werden, wenn eine seiner Äußerungen bezüglich der Halluzinationen seiner Frau wie folgt zitiert wird: „das ist zum Verrücktwerden zum Verrücktwerden/ ist das Frau Zittel/ ich werde noch verrückt davon verrückt davon“ (HP 27). Es ist auffällig, dass diesem Zitat ein anderes voraus geht, gemäß welchem der Professor ein eigenes Verrücktsein vehement verneint: „ich bin ja nur genau Frau Zittel aber nicht verrückt/ ich bin ja nur genau Frau Zittel aber nicht verrückt/ ein Genauheitsfanatiker bin ich Frau Zittel/ ich bin nicht krank ich bin nicht krank“ (HP 27). Gerade aber die energische Zurückweisung dieser Idee und die wahnhafte Wiederholung des Wortes „verrückt“ (HP 26-27) lassen den Professor an dieser Stelle geisteskrank wirken. Einen speziellen Beitrag hierzu stellt eine Äußerung der Zittel dar: Ihrer Meinung nach war der Professor „ja nicht verrückt“ (HP 57) – sie bezeichnet ihn als „Geistesmensch[en]“ (HP 57) und verwendet somit einen wesentlichen Begriff, dem wir bezüglich des Gesamtwerks Thomas Bernhards häufiger begegnen (Kohlhage 105; Podszun 45). Es ließe sich auf Grundlage dieser Äußerung überlegen, inwiefern der Psychose des Professors – wie bei anderen Bernhardschen Figuren – tatsächlich auch eine positive Bewertung als Ergebnis einer enormen Denkleistung zukomme.

Entscheidend verkompliziert wird eine Untersuchung der Psyche des Professors zudem durch einen Hinweis darauf, dass er bereits „vor dem Krieg“ (HP 47) dreimal Patient der Nervenheilanstalt „Steinhof“ (HP 47) war. Da nicht hinlänglich geklärt werden kann, wann und weswegen Josef Schuster vor 1939 in psychiatrischer Behandlung war, ist letztlich nicht ganz sicher, inwiefern seine geistige Erkrankung wirklich als Folge von traumatischen Ereignissen der Verfolgung zu werten ist. Psychische Auffälligkeiten sind unzweifelhaft erkennbar, eine Rückführung der Symptome auf die Erlebnisse der Verfolgung erscheint mehr als plausibel. Auf Grundlage der Tatsache, dass mehrere

Mitglieder der Familie Schusters bereits vor dem Krieg im besagten Steinhof waren, kann die Frage, ob es sich bei den geschilderten Auffälligkeiten tatsächlich um eine posttraumatische Belastungsreaktion oder nicht doch vielmehr um „anlagebedingte psychoneurotische Reaktionen“ (Niederland, Folgen 18) handelt, freilich nicht eindeutig beantwortet werden. Dies entspricht den „Widersprüchlichkeiten“ (Mittermayer 125), die dem Stück generell anhaften.

Bei Hedwig Schuster scheint die „Geisteskrankheit“ (HP 44) am eindeutigsten. Ganz offensichtlich leidet auch sie unter „Verfolgungswahn“ (HP 81), was sich bei ihr dadurch äußert, dass sie immer wieder die Jubelrufe, die Hitlers Rede anlässlich des „Anschlusses“ 1938 begleiteten, zu vernehmen glaubt. Es handelt sich hierbei offensichtlich um das Symptom eines „chronische[n] Krankheitsprozess[es]“ (HP 138).

Über den genauen Krankheitsverlauf werden verschiedene Aussagen getroffen: Zunächst heißt es, sie würde das Schreien „[s]eit zehn elf Jahren“ (HP 27) hören. Später behauptet Professor Robert, dass sie die „Heil“-Rufe „seit Monaten“ (HP 137) wieder vernehmen würde, darüber hinaus erzählt er, sie hätte den ersten Anfall „[s]chon gleich wie sie eingezogen waren“ (HP 138) erlitten. Festzuhalten gilt, dass die Psychose mit der Wohnung am Heldenplatz verknüpft ist: „In Neuhaus hört sie nichts“ (HP 30). Die Erinnerungen werden hier also von der räumlichen Nähe zum geschichtsträchtigen Ort ausgelöst. Unklar bleibt jedoch wiederum, wann und unter welchen Umständen sie unter den Wahnvorstellungen leidet: Gemäß einer durch Frau Zittel vermittelten Aussage ihres Gatten höre sie die Schreie „fortwährend“ (HP 27), die Haushälterin selbst differenziert dem hingegen: „Die Frau Professor hört schon wieder das Geschrei/ Zu Mittag beim Nachtmahl nicht/ Kaum hat sie ein paar Löffel Suppe gegessen/ wird sie weiß im Gesicht und ganz steif“ (HP 13). Bemerkenswert ist, dass die Zittel die Krankheitsschübe der Hedwig Schuster hier mit der Einnahme von Suppe in Verbindung bringt, schließlich erleidet diese ihren Anfall gegen Ende der Dramenhandlung während der Kürbissuppe beim Leichenschmaus (HP 165).

Dass sich die Hausdame einbildet, das Geschrei der jubelnden Menge auf dem Heldenplatz 1938 zu hören, ist innerhalb des Stückes von enormer symbolischer Bedeutung. Ihre Psychose ist als Metapher für die Präsenz der Vergangenheit zu verstehen. Es scheint sich bei dieser Krankheit um mehr als um den von Pfabigan festgestellten „Tinnitus“ (Thomas Bernhard 430) zu handeln. Hedwigs Halluzinationen könnten auf Grundlage der Freudschen Konzeption hinsichtlich des Traumas auch als Erscheinung der „Reizbewältigung unter Angstentwicklung“ („Jenseits des Lustprinzips“ 241) gewertet werden. Ständig vorgestellt wird hier das Ereignis, welches als Initialzündung der antisemitischen Bedrohung in Wien und ganz Österreich angesehen werden muss. Das rituelle „Heil“-Gebrüll der Nazis hat sich als auditives Signal bei der von ihnen verfolgten Hedwig nachhaltig festgesetzt. Niederlands Untersuchungen zeigten, dass es sich bei Halluzinationen und Paranoia um nicht untypische Folgeerscheinungen der traumatischen Erlebnisse der Zeit der Verfolgung handelte. Ausgelöst wurden diese gemäß seiner Beobachtungen häufig durch gewisse Stimuli, die an die Vergangenheit erinnern („Problem“ 16). Entsprechend wird nach Aussagen von Hedwigs Nervenarzt im Stück „keine Heilung möglich sein/ wenn Sie die Wohnung nicht aufgeben“ (HP 30). Ob die Krankheit denn überhaupt geheilt werden könnte, bleibt mehr als fraglich. Aus der Unterhaltung der beiden Haushälterinnen erfahren wir, dass bisher unternommene Heilungsversuche keinerlei Erfolge erzielen konnten (HP 29).

Die Ernsthaftigkeit der Erkrankung wird innerhalb des Stückes zumindest teilweise angezweifelt. So werden Hedwigs Halluzinationen von ihrer Tochter Anna etwa als „Machtmittel“ (HP 68) gegenüber ihrem Ehegatten Josef gedeutet: „damit hatte sie den Vater zwei Jahrzehnte in der Hand“ (HP 68). Interessanterweise ist es jedoch ebenfalls Anna, die ihre Mutter gegen den Vorwurf, sie würde ihre Anfälle nur vortäuschen, verteidigt (HP 82). Dennoch werden die Wahnvorstellungen mit einer Neigung der Schauspielerin Hedwig Schuster zur Theatralik in Verbindung gebracht: „zuerst war es wahrscheinlich gar kein Theater/ wahrscheinlich ist es auch jetzt kein Theater/ und ist

doch ein Theater/ die Krankheiten dieser Art/ sind wirkliche Krankheiten und doch Theater“ (HP 68). Krankheit und Theater sind hier nur schwerlich zu unterscheiden; die Verknüpfung von beidem zieht sich durch das gesamte Stück. Als Letzter äußert sich diesbezüglich Robert: „es war kein Theater/ Gerade sie die immer Theater gemacht hat/ schließlich ein chronischer Krankheitsprozess“ (HP 138). Kurz darauf erleidet Hedwig ihren Zusammenbruch: „Nachdem die Schreie der Massen immer lauter wurden, fällt sie mit dem Kopf auf die Tischplatte“ (HP 165). Der theatralische Höhepunkt des Dramas scheint die Ernsthaftigkeit der Krankheit letztlich zu bestätigen. Die traumatische Neurose hat Hedwig bezwungen. Wenn in diesem Zusammenhang der österreichische Bundeskanzler mit den Worten „Wer Visionen hat/ braucht einen Arzt“ (HP 164) zitiert wird, kann dies – wie erwähnt – als bittere Kommentierung des Geschehens verstanden werden.

Von ihren Halluzinationen als wichtiges Motiv des Stückes abgesehen tritt Hedwig Schuster nur wenig in Erscheinung. Ihr eigener Redeanteil ist minimal, es wird hauptsächlich über oder stellvertretend für sie gesprochen. Offenbar handelt es sich um eine sehr antriebslose Person. Dem entspricht eine Schilderung Zittels: „In Neuhaus liegt sie auch den ganzen Tag im Bett/ oder auf der Terrasse untätig/ sie liest auch immer dasselbe“ (HP 14). Auch die hier angedeutete Apathie kann ihrem Krankheitsbild zugeordnet werden. Im Gegensatz zu ihrem Mann, bei dem darüber diskutiert werden könnte, inwiefern er der Kategorie des Bernhardschen Geistesmenschen zuzuordnen ist, entspricht die Frau Schuster hier dem Typus der Hysterikerin im herkömmlichen Sinne. Festzustellen gilt, dass die Gattin des Professors auf ihre Krankheit reduziert wird. Sie bleibt ausschließlich ein passives Opfer – ein Opfer ihrer Erinnerungen und jener Gesellschaft, die eine adäquate Verarbeitung dieser Erinnerungen unmöglich macht.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Tatsache, dass wir nicht genau erfahren, was die hier beobachtbaren Verhaltensweisen konkret ausgelöst hat, das Verständnis der Figuren als Traumatisierte keinesfalls widerlegt, sondern vielmehr ganz allgemein der erschwerten Greifbarkeit

von traumatischen Erlebnissen entspricht. Das Wenige an Konkretem, das über das Schicksal der Familie Schuster in der Zeit des Nationalsozialismus bekannt wird, erfährt man durch Robert Schuster. Von ihm werden die Erlebnisse der Flucht von Steinhof aus nach England mit Zwischenstation in einem „Genfer Kellerloch“ (HP 141) angesprochen. Weil der Bruder des Verstorbenen darüber hinaus auch der Hauptträger der Österreich-Kritik innerhalb des Stückes ist, ist sein psychischer Zustand von besonderem Interesse.

Zunächst erscheint Robert vornehmlich als physisch kranker Mensch. Von Frau Zittel wird er bereits vor seinem ersten Auftritt als „Pflegefall“ (HP 54) bezeichnet. Interessanterweise wird seine Krankheit hier mit der relativen Gesundheit des nun verstorbenen Bruders kontrastiert: „der Professor Robert war immer der Kranke/ der Professor war immer gesund“ (HP 54-55). Sein Auftritt zu Beginn der zweiten Szene scheint dies zu bestätigen: Robert Schuster ist ein gebrechlicher Greis, hat Schwierigkeiten beim Atmen (HP 72) und Herzleiden (HP 108). Von entscheidender Bedeutung für das Verständnis der Figur ist, dass diese körperlichen Beschwerden von Beginn an mit seiner psychischen Konstitution in Verbindung gebracht werden: „Der Professor bekommt ja sogar im Stehen/ keine Luft/ aber manchmal hat er überhaupt keine/ Schwierigkeiten/ das soll auch alles psychisch sein“ (HP 19). Die hier geäußerte Vermutung könnte durchaus mit der von Niederland gemachten Beobachtung, dass die körperlichen Reaktionen auf die Bedrohungssituationen letztlich entsprechende chronischen Zustandsänderungen hervorriefen (Folgen 230), in Einklang gebracht werden. Atemnot und Herzbeschwerden wären so als Auswirkungen des Sich-Verfolgtfühlers zu verstehen.

Aussagen Annas zufolge fühlt sich Onkel Robert vergleichsweise wenig von der Vergangenheit verfolgt: „der Onkel Robert glaubt auch nicht daß es in Wien/ im Grunde doch nur Nazis gibt“ (HP 69). Im Verlauf der zweiten Szene redet sich der Bruder des Verstorbenen allerdings in einen Zustand der „Erregung“ (HP 91) und tendiert in einem monomanischen Monolog zu immer

drastischeren Formulierungen. So weitet er die Idee von einer Verfolgung der Juden über die Grenzen Österreichs hinaus aus: „In Europa ist es ganz gleich wo der Jude hingeht/ er wird überall gehaßt“ (HP 90). Schließlich übertrifft er die bisher geäußerten Anschuldigung in ihrer Schärfe: „Die Wiener und die Österreicher/ sind ja viel schlimmer/ als es sich euer Vater hat vorstellen können“ (HP 113). Der „Verfolgungswahn“ (HP 81), den er selbst bezüglich Josef und Hedwig Schuster attestiert, scheint folglich zumindest teilweise auch bei ihm vorzuliegen. Entsprechend ist auch Josefs Meinung hinsichtlich der Frage, ob Olga als Jüdin tatsächlich bespuckt wurde, zu bewerten. Die Erklärung, dass es sich hierbei um einen „irrtümlich[en]“ (HP 112) Vorfall gehandelt haben könnte, akzeptiert Robert nicht. Als jemand, der dergleichen damals – wie er selbst betont – „tatsächlich erlebt hat“ (HP 113), kann er sich nur vorstellen, dass es sich auch diesmal um eine antisemitische Attacke handelt. Eine Erinnerung an die traumatischen Erlebnisse scheint keine andere Möglichkeit zuzulassen. Seine Wutrede gipfelt in der Behauptung, dass „der Judenhaß [. . .] die reinste die absolut unverfälschte Natur des Österreichers“ (HP 114) sei. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Robert anscheinend davon ausgeht, dass der Jude als solcher ohne Weiteres identifizierbar wäre (HP 113). Die Stigmatisierung des Juden in der Gesellschaft scheint vom ihm internalisiert worden zu sein.

Obleich Robert den Vorort Neuhaus als sein Rückzuggebiet schätzt und im Musikverein singt – bezüglich Wien und Österreich lässt sich auch bei ihm eine belastende Entwurzelung feststellen. Die Musik ist hier wie gesagt als ein österreichisches Symbol zu verstehen: Wenn der Professor meint, er sei „wegen der Musik/ nach Wien zurückgegangen“ (HP 111), ihm hätte aber „nach meiner Rückkehr kein Konzert mehr/ gefallen“ (HP 111), offenbart dies auch, dass der Heimatverlust, den er bei seinem Bruder beschreibt, ebenfalls ihn betrifft. Er muss schließen, dass es für die Schusters nicht möglich war, wieder heimisch zu werden: „Wir haben alle gedacht wir haben ein Vaterland/ aber wir haben keins“ (HP 163).

Auffällig ist Roberts Auseinandersetzung mit dem Thema Tod. Dem Trotz und Lebenswillen des alten Mannes (HP 91) steht die Aussage gegenüber, gemäß welcher der Professor „gar nicht mehr aufwachen“ (HP 87) wollen würde. Schließlich beschreibt er sich selbst als eine Person, die ihrer Umwelt „sozusagen aus dem Tod heraus“ (HP 125) entgegen tritt. Eine gewisse Neigung zum Tod lässt sich auch anhand seiner Affinität für Friedhöfe ablesen (HP 142). Besondere Aufmerksamkeit könnte einer eher beiläufigen Bemerkung Roberts gewidmet werden: „Jeder Tote lässt nur lauter schlechtes Gewissen zurück“ (HP 133). Dieser Ausspruch, der sich zuvorderst direkt auf den Tod des Bruders bezieht, ließe verallgemeinert noch eine weitere Interpretation zu: Die hier zitierte Textstelle legt nahe, dass die Familienangehörigen unter jenen Gefühlen der Schuld angesichts der vielen Todesopfer des Holocausts leiden, die von Niederland bei einer Vielzahl seiner Patienten beobachtet werden mussten („Problem“ 12). Auch Pfabigan hat entsprechend bei den Schusters „die obligaten Schuldgefühle der Überlebenden“ festgestellt (Thomas Bernhard 427).

Letztlich ist unverkennbar, dass Robert stark an den Erinnerungen an die traumatischen Ereignissen der Judenverfolgung leidet. Ebenso wie Josef stellt er als misanthropische und leicht neurotische Figur einen für Bernhards Werk typischen Charakter dar (Olson 38). Von den Protagonisten andere Texte unterscheidet er sich allerdings durch seine Sonderrolle als Jude (Malkin 282); von seinem Bruder dadurch, dass ihn die Lage nicht zum Selbstmord treibt (HP 125).

Schließlich sei hier auch auf die Figuren Anna, Olga und Lukas Schuster eingegangen. Niederland weist in seinen Ausführungen bezüglich des Überlebenden-Syndroms darauf hin, dass sich bei den Kindern der Verfolgten mitunter transgenerationale Traumatisierungen feststellen ließen (Folgen 233). Entsprechend leidet offensichtlich auch Anna Schuster unter Angstatacken: „ich kann hier nicht mehr existieren/ ich wache auf und habe es mit der Angst zu tun“ (HP 62). Ähnlich den Eltern fühlt sie sich von Nazis umzingelt (HP 63). Ihrer Schwester Olga wirft sie – wie ihrem Onkel Robert (Olson 39) – Verdrängung vor (HP 83). Olga stimmt diesem Vorwurf selbst indirekt zu, wenn

sie einräumt, dass sie die wahren Verhältnisse nicht verstehen will (HP 111). Gegenüber der „Abgehärtete[n]“ (HP 133) Anna erscheint die „Verhätschelte“ (HP 133) als schwächliche, leicht kränkelnde Person. In Verbindung mit ihrem geringen Anteil an Personenrede gleicht sie so der apathischen Mutter. Als einzige Figur innerhalb der Familie Schuster, bei der von einer Belastung durch die Vergangenheit nichts zu bemerken ist, erscheint letztlich Lukas. Im Gegensatz zu seinen Verwandten empfindet er das Leben im gegenwärtigen Wien nicht als „Spießrutenlauf durch den Hass“ (HP 44), sondern als „interessant amüsant“ (HP 163).

Auffällig ist, dass die Abfolge der Geburten mit der Abstufung, wie sehr die einzelnen Kinder unter der Vergangenheit zu leiden scheinen, korrespondiert: Es lässt sich erschließen, dass Anna und Olga zur Zeit der Flucht Kleinkinder waren (HP 141), Olga kam in der Schweiz zur Welt (HP 116), Lukas scheint erst später geboren worden zu sein. Da unklar bleibt, welche Ereignisse Anna und Olga selbst erleben mussten, kann nicht beurteilt werden, ob es sich um die Folgen eigener Traumata oder eine Übernahme der Symptome der Eltern handelt. Einige Textstellen, etwa der Verweis darauf, dass Josef und Anna Schuster ihren Kindern eine gewisse Affinität für den Besuch von Friedhöfen vermittelt hätten (HP 71), sprächen für Letzteres.

Zusammenfassend lässt sich hier zunächst festhalten, dass es sich bei Bernhards Heldenplatz in erster Linie um ein politisches Stück handelt. Fraglos stellte der Text eine direkte Provokation gegenüber einem großen Teil der österreichischen Gesellschaft dar. Es handelte sich gewissermaßen um einen gezielten Rundumschlag. Gezielt, weil die im Text getätigten Behauptungen ein in der Zweiten Republik über Jahrzehnte äußerst sensibles Themengebiet betreffen; Rundumschlag, weil diese Behauptungen erstens auf eine ganze Reihe an Bereichen der österreichischen Gesellschaft bezogen werden und zweitens in ihrer Radikalität stark überzogen wirken. Tatsächlich schimpfen die jüdischen Figuren generalisierend über alles, allerdings darf nicht der Fehler begangen werden, dies als typisch Bernhardsches „Granteln“, für welches der Autor die Juden nur benutzt, abzutun. Ebenso



sollte Heldenplatz nicht dahingehend umgedeutet werden, dass es sich um einen Text handele, bei dem es die Juden und Kritiker Österreichs selbst seien, die „als potentielle Objekte der Satire“ (Pfabigan, Thomas Bernhard 425) erscheinen.

Es darf nicht verkannt werden, dass dem Motiv der geistigen Krankheit hier eine wesentliche Rolle zukommt. Was die Interpretation des Gesamtwerks des Autors angeht, wurde der Schilderung von Krankheiten – auch speziell von Geisteskrankheiten – einige Aufmerksamkeit gewidmet. Der Thematisierung von psychischen Leiden innerhalb des Heldenplatz kam hingegen noch keine entsprechende Beachtung zu. Dem gegenüber kann gezeigt werden, dass es sich bei den Hauptfiguren des Stückes um psychisch Geschädigte handelt. Nur am Rande sei angemerkt, dass Bernhards Fähigkeit, diese Figuren zu entwerfen, und die Ähnlichkeiten, die sie mit anderen Protagonisten seiner Texte aufweisen, durchaus auf seinem eigenen „Herkunftskomplex“ (Thuswaldner, „Morbus Austriacus“ 190) beruhen mag. Hier sei sich nicht auf den Autor, sondern auf die Figuren konzentriert.

Josef, Hedwig und Robert Schuster litten oder leiden an geistigen Erkrankungen. Obgleich der Faktor der Erbanlage bei der Familie, deren Mitglieder schon vor dem Krieg in psychiatrischer Behandlung waren, nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann, scheinen ihre Krankheiten nach dem Krieg eng mit den schlimmen Erlebnissen verknüpft, die sie in der Zwischenzeit erleben mussten: Ganz offensichtlich wurde Josef Schuster durch die übermächtigen Erinnerungen an den antisemitischen Terror ab 1938 zeitlebens in seinem Handeln bestimmt und schließlich zum Selbstmord bewegt; bei seiner Gattin Hedwig verursacht die damalige Bedrohungssituation Halluzinationen; und auch sein Bruder Robert leidet an Symptomen, die als Folgen der Verfolgung beurteilt werden können; teilweise sind die Auswirkungen der Vergangenheit sogar noch bei der zweiten Generation der Schusters ablesbar. Obgleich eine Anwendung der Traumakonzeption Freuds ebenso wie ein Abgleich mit den Forschungsergebnissen Niederlands generell nur unter Vorsicht

möglich ist, kann hier von einer Thematisierung der Traumata der jüdischen Figuren im Text gesprochen werden. Die psychische Wunde, die die Judenverfolgung bei den Juden hervorrief, scheint besonders tief; eine Möglichkeit auf Heilung ist hier nicht in Sicht.

Wichtig für die Deutung des Stückes ist, dass der politische Gehalt unter Missachtung des Aspekts der Krankheit nicht gänzlich verstanden werden kann. Jacques Le Riders Ansatz, dass die politische Kritik, die an dem Österreich des Jahres 1988 vorgebracht wird, an Aussagekraft verliert, wenn bedacht wird, dass diese Kritik von psychisch Kranken artikuliert wird (172), kann hier widersprochen werden. Im Gegenteil wäre zu überlegen, ob nicht gerade diese Krankheit der Figuren einen wesentlichen Bestandteil der politischen Anklage darstellt. Zunächst einmal sollte festgehalten werden, dass bezüglich der Figuren von Traumatisierten gesprochen werden kann, ohne dass deshalb ausgeschlossen werden muss, dass sich diese durch gewisse Gegebenheiten der Gegenwart berechtigterweise an die traumatischen Erlebnisse erinnert fühlen könnten. Darüber hinaus sind es letztlich die lange Zeit verdrängten Untaten österreichischer Nazis sowie eben jene Verdrängung in der österreichischen Gesellschaft selbst, die die Juden hier zu belasten scheinen. Den Auslöser der Erkrankungen stellt die Geschichte Österreichs im Dritten Reich dar, die Unmöglichkeit einer Heilung beruht auf der mangelnden Aufarbeitung dieser Geschichte in der Zweiten Republik. Dieser kollektiven Amnesie wird hier die „Hypernese“ einzelner Opfer gegenübergestellt. Dass es sich bei den Schusters weder um mitleiderregende noch um versöhnliche, sondern um nachhaltig traumatisierte Juden handelt, ist für die politische Aussagekraft folglich von entscheidender Bedeutung.

So sehr Pfabigan mit seiner Feststellung, dass die Gedankenarbeit des Autors über die bloße Provokation des Skandals hinaus geht („Artists and Societies“ 112) Recht hat; wenn er behauptet, dass das Stück auch als Kritik an den kritischen Österreichern zu lesen sei (Thomas Bernhard 425),

verkennt er den wesentlichen Aspekt der Traumatisierung – ebenso wie jene, die Bernhard einen „antisemitischen“ Gebrauch der Figuren attestierten.

## 5. Textanalyse von Der Müll, die Stadt und der Tod

„Ich kaufe alte Häuser in der Stadt, reiße sie ab, baue neue, die verkaufe ich gut. Die Stadt schützt mich, das muß sie. Zudem bin ich Jude“ (MST 103).

„Jahrhunderte, Roma. Wir sterben nicht aus, und jeder Schmerz, der uns zugefügt wird, macht uns freier und stark. Der Faschismus wird siegen“ (MST 121).

### 5.1 Realitätsbezug, Kritik und Trauma in Der Müll, die Stadt und der Tod

Einer der wesentlichen Unterschiede des Stückes Der Müll, die Stadt und der Tod gegenüber Heldenplatz, der den folgenden Ausführungen als solcher notwendigerweise vorangestellt werden muss, besteht darin, dass Realitätsbezug und -kritik hier nicht ausschließlich aus der Perspektive von Juden erfolgen. Der Reiche Jude ist in Der Müll, die Stadt und der Tod die einzige jüdische Figur unter mehreren nicht-jüdischen. Was von diesen Figuren dargestellt wird, so zeigt sich, ist den in Heldenplatz beschriebenen Zuständen freilich in vielen Belangen äußerst ähnlich. Wie Heldenplatz lässt auch Der Müll, die Stadt und der Tod zahlreiche Orts- und einige Zeitbezüge erkennen; auch hier kann diese Bezugnahme als ein wesentlicher Faktor für die enorme Skandal-Wirkung des Textes angesehen werden.

Es wurde bereits erwähnt, dass der Text die Umsetzung von Fassbinders Vorhaben darstellt, ein Stück über die Stadt zu verfassen, in der er während seiner dortigen Tätigkeit Mitte der 1970er Jahre lebte (Bodek, Entstehung und Wirkung 243). Dass die Stadt an sich innerhalb des Textes eine zentrale Rolle spielt, ist nicht nur anhand des Titels erkennbar. Der Begriff „Stadt“ wird über zwanzig Mal explizit genannt, häufig wird sie personifiziert: „Die Stadt stöhnt unter den Wanzen. Sie ächzt und zittert. Die Wanzen werden zur Plage. So lang zur Plage, bis die Stadt es gelernt hat, sie zu

genießen, die Wanzen“ (MST 115). Oder an anderer Stelle: „So rettet sich die Stadt in ihre versöhnlichen Gesten“ (MST 119). Insgesamt erscheint sie dabei als ein äußerst lebensfeindlicher Raum, ist „kalt“ (MST 100) und „unbewohnbar“ (MST 112), wird „größer von Tag zu Tag. Die Menschen in ihr werden kleiner und kleiner“ (MST 99).

Hier wird – dem Wien der Familie Schuster nicht unähnlich – eine feindliche Umwelt gezeichnet. In Der Müll, die Stadt und der Tod ist der Handlungsort allerdings nicht bloß aus Sicht der Juden schwer erträglich. Im Grunde scheinen alle Bewohner an den Zuständen zu leiden, Der Reiche Jude – auf den ersten Blick – noch am wenigsten: Er tritt nicht nur als die einzig erfolgreiche Figur des Stückes auf, er besitzt anscheinend auch den notwendigen Zynismus, um „die Stadt, die sich dem Untergang geweiht“ (MST 102), als „bezaubernd schön“ (MST 102) zu bezeichnen. Am offensichtlichsten leidet dem gegenüber wohl die Prostituierte Roma. Entsprechend ist es ihre Lebensgeschichte, die im „Lied von der Stadt“ nacherzählt wird: Vom Vater sexuell missbraucht, von der Mutter verprügelt worden, „hat sies zur Hure gebracht“ (MST 103). Im Laufe der Handlung sehnt sie sich zunehmend nach dem Tod. Als dieser schließlich eintritt, lautet der folgerichtige Kommentar: „Die Stadt frißt ihre Kinder“ (MST 126).

Dass es sich bei der Stadt konkret um Frankfurt handelt, wird – trotz der einführenden Regieanweisung, gemäß der es in einer „Umkehrung“ (Altenhofer 309) des Zwerenz-Titels Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond heißt, das Stück spiele auf „dem Mond, weil er so unbewohnbar ist wie die Erde“ (MST 93) – innerhalb des Textes an mehreren Stellen erkennbar. Bodek hat bemerkt, dass der Autor gegenüber früheren Textentwürfen auf einige weitere konkrete Verweise verzichtet hat. Der ursprüngliche Arbeitstitel lautete demnach „Frankenstein am Main“; das eben zitierte „Lied von der Stadt“ (MST 102) war eigentlich mit „Frankfurter Lied“ überschrieben (Entstehung und Wirkung 156). Trotz dieser Streichungen lassen sich noch zahlreiche direkte Bezüge feststellen. Wenn Roma etwa von „B-Ebenen als Lebensraum“ (MST 122) spricht, bezieht sie sich namentlich

auf den Untergrund des Frankfurter Hauptbahnhofs; wenn es heißt, Der Reiche Jude sei „im Westen bei Geschäften“ (MST 127) gewesen, ist klar, dass es sich hierbei um den Stadtteil Westend handelt. In der „urbanen Mondlandschaft“ (Wefelmeyer 556) spiegeln sich das Bahnhofsviertel und das angrenzende Westend wider – zu den konkreten Schauplätzen zählt beispielsweise eine „Wohnküche/ Milieu/ realistisch“ (MST 96) ebenso wie der 16. Stock eines Hochhauses (MST 126).

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass in Der Müll, die Stadt und der Tod – anders als in Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond – kein umfassendes Panorama der Stadt gezeigt wird, sondern nur „Randbezirke und Außenseiter“ (Altenhofer 309) skizziert werden. Das Personal, das in den beiden „unbewohnbar[en]“ (MST 93) Stadtteilen angesiedelt ist, setzt sich aus Prostituierten (Roma B.; Frl. Emma von Waldenstein; Frl. Tau; Asbach-Lilly; Miss Violet), Freiern (Oscar von Leiden; Der Reiche Jude; Hans von Gluck) und Zuhältern (Franz B.), windigen Geschäftsmännern (Der Reiche Jude; Hans von Gluck) sowie korrupten Polizisten (Müller II; Kraus, Peter) zusammen. Andere gesellschaftliche Bereiche – etwa die in Zwerenz' Roman präsente linke Szene oder Vertreter des rechtschaffenen Bürgertums – sind nur rudimentär vorhanden oder fehlen ganz (Altenhofer 308). In diesem städtischen „Huren- und Ganovenmilieu“ (Weigel 4) ließen sich allerdings an einigen auftretenden Figuren weitere konkrete Hinweise auf Frankfurt erkennen.

So wurde bereits in der allerersten Kritik zum Stück bemerkt, dass in Roma B. „Rosemarie Nitribitt verschlüsselt ist“ (Schmitz 27). Im Text wird auf die Geschichte der Frankfurter Prostituierten in den 1950er Jahre angespielt: Die offensichtlichen Analogien von Roma B. und Rosemarie Nitribitt reichen von der Namensähnlichkeit über die Karriere als bevorzugte Prostituierte der Wirtschaftsprominenz bis zu ihrer nicht aufgedeckten Ermordung. Wie Roma im Laufe der Handlung stieg auch das „Mädchen Rosemarie“ Ende der 50er von einer einfachen Hure zu einer wohlhabenderen Dame auf. Eine entsprechende Veränderung im Stück fasst Romas Mann Franz B. zusammen: „Du gründest Konten auf Banken, kaufst Häuser, fährst Autos kaputt, ohne mit der

Wimper zu zucken. Noch vor einem Jahr hatten wir das Geld nicht, den Kolonialwarenhändler zu bezahlen“ (MST 114). Bezüglich des Mordfalls Nitribitt hielt sich schließlich der Verdacht, dass die Aufklärung ihrer Todesumstände von einflussreichen Personen unterdrückt wurde (Steiger 7), innerhalb des Stückes wird ein solches „Vertuschen“ direkt dargestellt: „Spuren genug. Aber was lohnt sich“ (MST 126). Statt des Reichen Juden wird der hier unschuldige Franz B. zum Mörder erklärt (MST 128).

Die Figur, die am einfachsten auf ihr reales Modell zurückgeführt werden könnte, ist die Nebenfigur Kraus, Peter. Bei Schlagersänger und Mädchenschwarm Peter Kraus handelt es sich freilich um keine spezifisch Frankfurter, sondern um eine bundesdeutsche Berühmtheit – wie Rosemarie Nitribitt erlebte er seinen Höhepunkt Ende der 50er Jahre. Ihren großen Auftritt im Stück hat die Figur als ein bekannter Peter Kraus-Schlager aus dem Jahre 1958 intoniert wird. So lautet die Regieanweisung am Schluß der fünften Szene: „Lichtwechsel. Im Spot steht Kraus, Peter. Playback singt er. Kraus, Peter: ‚Wenn Teenager träumen...‘ [ . . . ] Roma B. liegt am Boden und stöhnt. Sie liebt Kraus, Peter. Platonisch versteht sich“ (MST 106).

Viel diskutiert wurde der Realitätsbezug der umstrittensten Figur des Stückes: Vorbild für den Reichen Juden sollte eine gewisse Anzahl an jüdischen Immobilienspekulanten sein, die sich geschäftlich an den Baumaßnahmen im Stadtteil Westend beteiligten (Bodek, Entstehung und Wirkung 41). Über ihre Tätigkeit äußert sich die jüdische Figur selbst wie zu Beginn dieses Kapitels zitiert: „Ich kaufe alte Häuser in dieser Stadt“ – eben der Stadt Frankfurt – „[ . . . ] reiße sie ab, baue neue, die verkaufe ich gut“ (MST 103). Der Reiche Jude repräsentiert damit eine Praxis, die während des Häuserkampfes, dem Streit um die baulichen Veränderungen im Frankfurter Westend, auf heftige Gegenreaktionen vor allem seitens der Linken stieß (Roth/Wenzel 5). Seit Anfang der 1960er Jahre fand in dem innenstadtnahen Gebiet der Abriss von älteren Bürgerhäusern und der Neubau von mehrstöckigen Bürokomplexen statt. Umstritten ist, ob und – wenn ja, aus welchen Gründen, die dort

aktiven Spekulanten – zu einem größeren Teil jüdischer Herkunft waren; in der Widerstandsszene wurden Auflistungen veröffentlicht, gemäß derer mehrere Gruppen jüdischer Spekulanten von ortsansässigen Banken Millionen-Kredite erhielten (Roth/Wenzel 11). Konkret ist darüber diskutiert worden, ob es für die Figur ein ganz bestimmtes Vorbild gab – etwa den damaligen Vorstand der Jüdischen Gemeinde Frankfurt und Geschäftsmann Ignatz Bubis (Riehl-Heyse 83). Eindeutig erkennbar wird dies anhand des Textes freilich nicht.

Maßgeblich betrieben wird die spezielle Form des Schutzes für den Reichen Juden von einer Figur, die sich dem gegenüber leichter als eine konkrete Frankfurter Persönlichkeit der 1970er Jahre identifizieren lässt. Die Stadt, die den Juden schützt, wird innerhalb des Stückes vor allem von Müller II repräsentiert. Es ist der Polizeipräsident, der als „Freund, was man so Freund nennt“ (MST 103) den Mord deckt, den Der Reiche Jude an Roma B. begeht (126). Hier fällt – oder fiel zumindest in der damaligen Zeit – die Namensähnlichkeit zwischen dem im Stück als korrupt dargestellten Polizeipräsidenten und dem wirklichen Polizeichef der Stadt Frankfurt, Knut Müller, auf. Für Ortsansässige war klar, dass auf den „echten Müller“ angespielt wurde, der in seiner Funktion Anfang der 70er mit großer Entschiedenheit gegen Demonstrationen und Hausbesetzungen im Frankfurter Westend vorgegangen war (Schmitz 25). Die im Stück aufgestellte Behauptung, dass der jüdische Geschäftsmann von den „Mächtigen dieser Stadt“ (MST 116) in seinem Vorgehen unterstützt werde, wird am Ende nicht nur durch die Handlung bestätigt, sondern darüber hinaus auch mit einem konkreten Vertreter Frankfurts und tatsächlichem Akteur des thematisierten Konflikts in Verbindung gebracht. Das spezielle Verhältnis zwischen dem jüdischen Geschäftsmann und den Stadtoberen wird als ein wichtiger Faktor für die fortschreitende Zerstörung der Stadt angedeutet. „Bürgermeister“ und „Stadtverordnete“ treten im Stück zwar nicht direkt auf, werden aber ebenfalls als Komplizen des Reichen Juden genannt (MST 103). Auch deshalb provozierte das Stück auf kommunal-politischer Ebene.



Die baulichen Veränderungen im Frankfurter Westend bilden einen der wesentlichen Kritikpunkte, die innerhalb des Stückes angerissen werden. Der Reiche Jude äußert sich selbst negativ über diese Baumaßnahmen: „Die Städte sind kalt, und die Menschen darin frieren zu Recht. Warum bauen sie sich solche Städte?“ (MST 100); der Lachanfall, den einer seiner Assistenten – Der Zwerg – als unmittelbare Reaktion auf diese Aussage erleidet, ist wohl dahingehend zu verstehen, dass der Jude hier kein Unbeteiligter ist, sondern als ein Profiteur der Veränderungen auftritt: „Er baut Häuser wissen sie und alte reißt er ab. Das macht ihn reich“ (MST 101). Die Schuld an der Zerstörung von Lebensraum liegt hier allerdings nicht nur beim jüdischen Spekulanten. Mit Hans von Gluck wird ein zweiter, nicht-jüdischer – und eben bloß erfolgloserer – Spekulant vorgestellt. Der Fehler scheint „im System zu liegen“, denn die Stadt, so meint zumindest „Der Reich Jude“, „braucht den skrupellosen Geschäftsmann, der ihr ermöglicht sich zu verändern“ (MST 104). Viel konkreter als in den hier zitierten Äußerungen wird die Thematisierung des zeitgeschichtlichen Hintergrunds Westend-Konflikt freilich kaum. In diesem Sinne kann sich durchaus der Lesart von Friedrich angeschlossen werden, der in seinem Aufsatz über den Text eine „Verkürzung dieses Hintergrundes“ (71) bemängelte: „Der Zusammenhang zwischen Magistrat der Stadt, Westendbebauung, jüdischen Spekulanten, Politik und Finanzkapital in Gestalt der zahlreichen Banken (z.B. Deutsche Bank, Commerzbank, Hessische Landesbank) mit ihren riesigen Krediten an die Immobilienhändler“ (71), wird seiner Ansicht nach zu unkonkret geschildert. Tatsächlich bleibt die Beschreibung der besagten Praxis äußerst schemenhaft: Die Stadt wird schlichtweg von Beginn an als eine zerstörte dargestellt, was die Ursachen dieser Zerstörung betrifft, bleibt es bei den wenigen Anspielungen hinsichtlich einer Zusammenarbeit von Stadtverwaltung und dem Reichen Juden.

Lose verbunden ist die hier behauptete Zusammenarbeit mit einem weiteren wesentlichen thematischen Schwerpunkt: der gesonderten Stellung der Juden in der bundesdeutschen Gesellschaft nach 1945. Der Zusatz im eingangs angeführten Zitat – „Zudem bin ich Jude“ (MST 103) – weist auf

eine solche spezielle Stellung hin: Der jüdische Geschäftsmann erfährt eine Sonderbehandlung, weil er Jude ist. Diese Sonderbehandlung wird negativ bewertet. Im Zusammenhang mit der Behauptung, dass die Stadt den skrupellosen Geschäftsmann brauche, kann das Stück so durchaus als eine kritische Beleuchtung der Instrumentalisierung des Juden verstanden werden. Entsprechend lässt sich deuten, dass seine moralische Überlegenheit als Opfer im Land der Täter benutzt wird, um die unpopulären Maßnahmen gegen die Bevölkerung leichter durchsetzen zu können. Wendet man sich an dieser Stelle der Diskussion des Textes und hier insbesondere der Erklärung zu, die der Autor selbst dem Text beifügte, findet man diesen schwerwiegenden Kritikpunkt in radikaler Klarheit formuliert. Fassbinder schrieb: „Die Stadt lässt die vermeintlich notwendige Drecksarbeit von einem, und das ist besonders infam, tabuisierten Juden tun, [ . . . ] was am Ende zurückschlagen muss“ (Fassbinder zitiert nach Töteberg, „Anmerkungen“ 728). Scheint es also auf den ersten Blick so, als ob der Reiche Jude die einzige Figur wäre, die nicht an den Verhältnissen leidet, weil ihn die Stadt schützt, kann im Laufe der Handlung erkannt werden, dass er unter einem Umfeld leidet, von dem er – eben wohl auch, weil man ihm ankreidet, dass er „die Banken auf seiner Seite [hat] und die Mächtigen dieser Stadt“ (MST 116) – gehasst wird. Das Problematische des Textes könnte hier freilich wiederum dahingehend gesehen werden, dass die genauen Abläufe der Benutzung des Juden durch die Autoritäten nicht adäquat dargestellt werden. Viel eindrücklicher als die Schilderung dieser praktischen Ursache der Judenfeindlichkeit bestimmter Figuren im Stück wird das „Zurückschlagen“ selbst präsentiert.

Die skizzierten Verhältnisse ähneln den durch die Äußerungen der Familie Schuster in Heldenplatz entworfenen Zuständen vor allem insofern, als dass in beiden Stücken Antisemitismus und nationalsozialistisches Denken vorherrschen. Die Kritik an diesen Zuständen wird hier jedoch auf die Ebene der Darstellung verlegt. In Der Müll, die Stadt und der Tod kommen nicht nur Juden, sondern neben dem Reichen Juden auch Alt- und Neonazis zu Wort. Die judenfeindlichen

„Nationalsozialisten“ (HP 98) und „Massenmörder“ (HP 118), deren Existenz durch die Familie Schuster bloß behauptet wird, treten in diesem Stück direkt in Erscheinung.

Hans von Gluck ist das „Musterbeispiel“ eines solchen Antisemiten. In dem einzigen Redebeitrag der Figur im Stück werden eine Reihe traditioneller Vorurteile zu einem ausschweifenden jüdenfeindlichen Monolog vereinigt: „Er saugt uns aus, der Jud. Trinkt unser Blut“ (MST 115); „der Jud versteht sich auf sein Gewerbe“ (MST 116). Erweitert werden diese Vorurteile durch einen neueren Vorbehalt. Der Reiche Jude, so Hans von Gluck, „setzt uns ins Unrecht, weil er Jud ist und wir die Schuld tragen“ (MST 115). Durch seine Aussagen wird nicht nur – wie in Heldenplatz bezüglich Österreich – negiert, dass es nach 1945 keinen jüdenfeindlichen Tendenzen mehr gibt; in diesem Bühnenmonolog wird deutlich, dass das Stück einen „Antisemitismus nicht trotz, sondern wegen Auschwitz“ (Broder 213) thematisiert. Entsprechend führt Hans von Gluck aus: „Und Schuld hat der Jud, weil er uns schuldig macht, denn er ist da. Wäre er geblieben, wo er herkam, oder hätten sie ihn vergast, ich könnte heute besser schlafen“ (MST 115).

Romas Vater, der Travestie-Künstler Müller, repräsentiert den Typus des unbelehrbaren Nazitäters. Dies wird zum dramatischen Höhepunkt des Stückes hin in dem letzten Gespräch deutlich, das Müller und seine Tochter vor deren Tod führen. Zum einen weist der zumindest durch seinen Namen als ein deutscher Normalbürger ausgestellte Müller die eigene Verantwortung für den Holocaust zurück: „Ich habe mich um den Einzelnen, den ich tötete, nicht gekümmert. Ich war kein Individualist“ (MST 121). Auf der anderen Seite bekennt er sich zu den im Kollektiv begangenen Untaten: „Ich bin Technokrat. Aber es ist möglich, dass ich der Mörder seiner Eltern bin, und ich wäre gern. Also bin ich“ (MST 121). Er empfindet diesbezüglich aber keine Schuld, sondern zeigt sich von der Richtigkeit dieses Handelns und der nationalsozialistischen Ideologie nach wie vor überzeugt: „Es ist keine Last der Mörder von Juden zu sein, wenn man die Überzeugungen hat, die ich habe“ (MST 121). Verstärkt an die in Heldenplatz beschriebenen Nazis, die laut Aussage Anna

Schusters „alle nur auf das Signal [warten]“ (HP 63), erinnert Müller, wenn er selbst meint, im Grunde sei „alles beim alten und hat seine Ordnung. Was will man mehr tun als warten. So warte ich darauf, dass meine Rechte auch wieder Recht werden“ (MST 121). Beachtet werden sollte an dieser Stelle freilich auch, dass – im Gegensatz zu Heldenplatz, wo undifferenziert sämtlichen Bereichen nationalsozialistische Tendenzen zugewiesen werden – hier zumindest ein gewisser Unterschied zwischen dem nationalsozialistischen Denken der durch Müller repräsentierten Bevölkerung und der Praxis des Staates angesprochen wird. Entsprechend meint Müller, der sich vom Reichen Juden „erniedrigt“ (MST 121) fühlt: „es gibt zu denken, was für ein Staat ist das, der zulässt, was täglich geschieht“ (MST 121).

Ganz explizit kritisieren Hans von Gluck und Müller die Verhältnisse dahingehend, dass sie ihrer Ansicht nach zu judenfreundlich seien; ihre Aussagen machen das Stück deshalb aber noch nicht zwingend zu einem antisemitischen. Auch an dieser Stelle sei – wie im vorangehenden Kapitel bezüglich Heldenplatz – noch einmal auf die während des Skandals sowie als dessen Konsequenz nicht ausreichend beachtete Autonomie der Figuren hingewiesen: Die Figuren Hans von Gluck und Müller vertreten nicht den Autor und die essentielle Botschaft des Stückes, sondern stellen bestimmte Typen und deren Befangenheiten dar. Entsprechend sollte es hier weniger darum gehen, wie unkorrekt die von ihnen getroffenen Aussagen im Einzelnen sind. Vielmehr lautet die entscheidende Frage, wie sie innerhalb des Stück positioniert werden – und ob sie in irgendeiner Form bestätigt oder widerlegt werden.

Ähnlich den Schusters ist Der Reiche Jude den nationalsozialistischen Tätern und ihren Nachkommen gegenüber unnachgiebig. Seine Haltung demonstriert er während des abschließenden Gesprächs mit Roma. Hier heißt es, sie hätte „kein Recht, mir zu verzeihen“ (MST 124), umgedreht sagt er wenige Zeilen später ablehnend zu ihr: „Ich könnte ihnen verzeihen, wenn ich wollte“ (MST 125). Eine weitere Analogie zu Heldenplatz ist dahingehend zu erkennen, dass es sich bei dem

Reichen Juden – wie etwa auch bei Josef Schuster – um einen eher unsympathischen Charakter handelt. Dies wird nicht nur dadurch vermittelt, dass sich andere Figuren, beispielsweise Der Zwerg, der ihn als einen „ungemütlich[en]“ (MST 101) Menschen und „Ekel“ (MST 101) einführt, negativ über ihn äußern. Ein solcher Eindruck lässt sich auch anhand seiner eigenen Aussagen gewinnen: Der Reiche Jude gibt sich als kalter Zyniker, der die Stadtzerstörung nicht nur „bezaubernd schön“ (MST 102) findet, sondern auch über sie lacht „bis sich mein Gesicht verfranzt“ (MST 112). Bei der Reflexion über sich selbst stellt er fest: „Es muss mir egal sein, ob Kinder weinen, ob Alte, Gebrechliche leiden“ (MST 103). An anderer Stelle meint er: „Bin ich ein Jud der Rache nehmen muss an kleinen Leuten?! Es soll so sein und ziemt sich auch“ (MST 102). Die einzige im Stück auftretende jüdische Figur wirkt also nicht nur unversöhnlich, sondern tatsächlich auch im verstärkten Masse unsympathisch. Fraglich bleibt trotzdem, inwiefern Der Müll, die Stadt und der Tod als Text gegen den Reichen Jude verstanden werden muss. Um diese Lesart zu widerlegen, wäre zunächst zu untersuchen, inwiefern die unsympathische jüdische Figur – ähnlich den Mitgliedern der Familie Schuster – mittels einer figurenpsychologischen Betrachtung als ein verletzter Charakter besser verstanden werden könnte.

In der bisherigen Diskussion des Stückes ging es bereits einige Male um die Streitfrage, mit wie viel – ob, wie es mehrheitlich hieß, mit zu wenig oder mit zu viel (Altenhofer 311) – Psychologie die Figur des Reichen Juden ausgestattet sei. Spezifisch untersucht wurde diese Frage darüber hinaus freilich nicht. Es erscheint also einen Versuch wert zu sein, die im vorhergehenden Kapitel angeführten theoretischen Ansätze zu Trauma auch auf den Reichen Juden anzuwenden. In der Tat ließen sich hier einige Verknüpfungen herstellen: Als am ergiebigsten erscheint diesbezüglich sein Monolog in der vierten Szene, in welchem er gegenüber Roma B. auch über seine Angst redet. Entsprechend beginnt dieser Monolog: „Wissen sie, daß ich manchmal Angst habe? Sie wissen es nicht, warum auch“ (MST 103). Auch diese jüdische Figur scheint also an Angstattacken bezüglich

erneuter Verfolgung zu leiden, wie sie der Psychiater William G. Niederland bei zahlreichen der Überlebenden des Holocausts und ihren Nachfahren feststellen musste („The Problem“ 12). Wenn Der Reiche Jude erklärend anfügt, es „sehnt sich geradezu nach Strafe“ (MST 103), dass die Geschäfte gut gehen, ist dies nicht nur als ein weiterer Hinweis auf die skizzierte Beziehung von geschäftlichem Erfolg und Antisemitismus zu lesen, sondern kann auch im Sinne Sigmund Freuds als „Reizbewältigung unter Angstentwicklung“ („Jenseits des Lustprinzips“ 241) verstanden werden. Kurz darauf fragt Der Reiche Jude, ob das Wort Angst überhaupt angemessen sei, „wenn man sich nach dem Schutz fragt, noch bevor die Gefahr Zeichen gibt“ (MST 104), und erinnert hierdurch an den ebenfalls bereits angeführten Freudschen Begriff der „Erwartung des Traumas“ („Hemmung, Symptom und Angst“ 303). Bereits in der dritten Szene beschreibt Der Reiche Jude bezüglich sich selbst die für das „Überlebenden-Syndrom“ (Niederland, Folgen 231) typische Hinwendung zum Sterben: „Ganz unter uns, ich lächle oft bei dem Gedanken an den Tod“ (MST 103).

Viel weiter gehen könnte eine am Text orientierte Psychoanalyse des Reichen Juden allerdings kaum. Wie die anderen Figuren in Der Müll, die Stadt und der Tod ist auch er einer konkreten Psychologisierung weitgehend entzogen. Dass er letztlich an den Umständen leidet, muss freilich gesehen werden. Überhaupt könnte die im Stück vorgeführte Stadt voller Zerstörung, Gewalt, Vorurteile und Hass im erweiterten Sinne durchaus als traumatisiert bewertet werden (Friedrich 75). „Angst“ und „Kälte“ sind hier viel genannte und zentrale Begriffe. Nur stehen bei der Darstellung dieser Gesellschaft keine einzelnen „seelische[n] Konflikte und Widersprüche, sondern überindividuelle Präformationen und Deformationen der Welt- und Selbstwahrnehmung“ (Altenhofer 311) im Vordergrund. Um sich dieser Darstellung anzunähern, erscheint es deshalb fruchtbarer, noch auf ein ganz anderes theoretisches Feld einzugehen: Statt auf Freud und Niederland soll in den folgenden Unterkapiteln auf Ansätze zu Camp zurückgegriffen werden.

## 5.2 Bemerkungen zur Theorie des Camp

Filme Rainer Werner Fassbinders sind bereits mehrfach mit dem Begriff Camp in Verbindung gebracht worden. Hier sei beispielsweise auf die Forschungsleistungen durch Johannes von Moltke oder Sang-Joon Bae hingewiesen. Bezüglich des Skandalstücks Der Müll, die Stadt und der Tod wurde eine entsprechende Betrachtungsweise allerdings noch nicht weiter ausgeführt. Damit Überlegungen zu Camp auf den Text verständlich angewendet werden können, sei der Begriff hier zunächst in aller Kürze erklärt. Zurückgegriffen werden soll dabei im Wesentlichen auf Susan Sontags Aufsatz „Notes on ‚Camp‘“ (1964) und Wolfgang Ruttkowskis Ausführungen über „‚Camp‘ und ‚Kitsch‘“ (1991) in der Literatur.

Camp ist generell noch recht unscharf definiert. Bezüglich mehrerer Aspekte existieren unter denjenigen, die sich bislang um eine theoretische Konzeption bemüht haben, gegensätzliche Auffassungen. Die Problematik der Definition zeigt sich etwa daran, dass die Camp-Ästhetik oftmals nur unscharf von Kitsch unterschieden wird. Beide Begriffe – Camp und Kitsch – werden ursprünglich vor allem auf die bildenden und darstellenden Künste, seit einer gewissen Zeit jedoch auch vermehrt auf die Literatur angewendet (Ruttkowski 148); beide Begriffe beziehen sich hier auf ein besonders übertriebenes Kunstwerk. Ein sinnvoller Ansatz zur Unterscheidung wird etwa von Scott Long angeboten, wenn dieser Camp als eine bewusste Haltung gegenüber dem Kitsch bewertet (86).

Eine weitere Schwierigkeit der Begriffsbestimmung betrifft das Verhältnis von Produzent und Rezipient. Die Schriftstellerin und Essayistin Sontag hat mit „Notes on ‚Camp‘“ wohl einen der wesentlichsten und am häufigsten zitierten Beiträge zur theoretischen Erschließung geleistet. Sie bezog sich darin vorwiegend auf die Rezeptionsebene: In ihrem berühmt gewordenen Aufsatz erklärte sie Camp als eine spezielle Art der Wahrnehmung (52) gegenüber kulturellen Produkten aller Art, die sich am Künstlichen und Überzogenen erfreut (53). Die von ihr skizzierte Rezipienten-Haltung wurde

– gemäß dem Motto „it’s good, because it’s awful“ (65) – oftmals vereinfacht als Vorliebe für Schlechtes zusammengefasst (Booth 67) und ist dementsprechend auch mit dem Konsum von Trash in Verbindung gebracht worden (Roller 224).

Andere theoretische Ansätze beziehen vermehrt auch die Produktionsebene mit ein. Der Literaturwissenschaftler Wolfgang Ruttkowski spricht etwa von einem „augenzwinkernde[n] Einverständnis“ (151) zwischen den Lesern und dem Erzähler. In diesem Verhältnis weiß der Rezipient, dass der Produzent zu „dick aufträgt“, der Produzent weiß umgekehrt aber auch, dass ihm dies durch den Rezipienten erlaubt – oder darüber hinaus gar besonders geschätzt – wird. Texte können folglich nicht nur bewusst als Camp rezipiert, sondern ebenso bewusst auch so produziert werden.

Halten wir fest: Camp ist das bewusste Erleben der Ungemäßheit künstlerischer Darbietungen, die gerade als gegen ästhetische Tabus verstoßende genossen werden; als Camp kann aber auch eine bewusste Parodie künstlerischer Ausdrucksformen gelten, die überzogen, exaltiert und damit ins Lächerliche gezogen werden. Eine Nähe zur Parodie wurde Camp-Kunst schließlich auch durch Sontag attestiert (62). Wesentliche Merkmale sind demnach eine gewisse Ironie sowie die Tendenz zum spielerischen Zitieren: „Camp sees everything in quotation marks“ (56). Sie stellte diese Tendenz in den Kontext einer Vermischung von Realität und Theater: „To understand Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role“ (56).

Ein zentraler Punkt der Begriffsannäherung durch Sontag bestand darin, dass die Ästhetik des Camp von ihr speziell mit Homosexualität in Verbindung gebracht wurde. Camp, so hieß es in Sontags Ausführungen, könne zwar keineswegs auf die Geschmacksvorlieben von Homosexuellen reduziert werden, es gäbe aber gewisse Schnittmengen (64). In der Folge wurde der Begriff freilich „vielfach als ausschließlich homosexuelle Haltung interpretiert und auf den ironischen, parodistischen Umgang mit weiblichen Formen der Selbstdarstellung eingeschränkt“ (Roller 225). Fraglos darf etwa



die Vorliebe für die Travestie als ein wesentlicher Aspekt der Camp-Ästhetik angesehen werden (Sontag 63). Insgesamt ist allerdings an einer weiter gefassten Definition festzuhalten, der gemäß Camp grundsätzlich eine Tendenz zu marginalen Bereichen aufweist (Roller 225). Eine andere entscheidende Definitionsfrage zielt darauf ab, wie politisch Camp ist. Sontag zumindest wies Camp als unpolitisch aus (54). Es wird sich zeigen, dass diese Einschränkung bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod nicht unproblematisch ist.

### **5.3 Camp in Der Müll, die Stadt und der Tod**

Gegen Ende dieser Arbeit soll nun dargelegt werden, dass Der Müll, die Stadt und der Tod aufgrund ganz offensichtlicher Eigenschaften als ein Camp-Text gelesen werden kann. Der besagte Travestie-Künstler Müller markiert dabei nur einen Punkt unter vielen. Hervorgehoben werden sollen hier vor allem die Tendenzen zum spielerischen Zitieren, zur Übertreibung sowie zum Marginalen und Klischeehaften. Dabei werden Aspekte des Textes offenbar, die in der Skandal-Diskussion wiederum noch nicht hinlänglich beachtet wurden – schließlich kann dies auch zu einem besseren Verständnis der Rolle des Reichen Juden im Skandalstück führen.

Dass das Stück eine Montage von Zitaten ist, wird bereits bei einem ersten Blick auf die Figurennamen erkennbar. Im Unterkapitel 5.1. wurde versucht, einige Figuren auf ihre realen Vorbilder zurückzuführen, wesentlich einfacher fällt dies bei anderen Figuren hinsichtlich ihrer literarischen Vorbilder: Franz B. erinnert an Alfred Döblins Franz Bieberkopf, Der Kleine Prinz ist ein Negativbild des Helden aus Saint-Exupérys berühmten Märchen (Altenhofer 314), auch Hans von

Glucks Name ähnelt dem einer konkreten Märchengestalt und Der Zwerg basiert ganz offensichtlich auf dem Gnom aus dem Zwerenz-Roman.<sup>9</sup>

Bezüglich des Zitierens besonders auffällige Merkmale des Theaterstücks sind die einzelnen darin enthaltenen Musikstücke – neben dem bereits erwähnten „Lied von der Stadt“ (MST 102) sowie Peter Kraus’ Schlager „Wenn Teenager träumen...“ (MST 106) werden noch zahlreiche weitere vorgetragen. Insgesamt wird in den Dialogen und Regieanweisungen fast zwanzig Mal auf verschiedene Weisen Musik zitiert: Die Figuren singen und tanzen, alleine oder miteinander. Der Müll, die Stadt und der Tod erinnert dadurch streckenweise eher an eine Art Revue als an ein politisches Skandalstück. Hierbei reicht das musikalische Spektrum von Volkstümlichem über Schlager bis hin zu Operneinlagen sowie Kirchenmusik. Entsprechend singen die Figuren etwa „Oh du schöner Westerwald“ (MST 124) und „Schlaf Kindlein, schlaf“ (MST 124), sie hören „„Spiel noch einmal für mich Habanero“ von Caterina Valente“ (MST 116) oder es erklingt ein „Gregorianischer Choral vom Band“ (MST 122) und das „Duett aus La Traviata“ (MST 96; MST 113). Nicht nur das ständige Zitieren an sich kann hier als Camp bewertet werden, sondern auch das, was zitiert wird.

Zahlreiche der angeführten Musikstücke ließen sich problemlos in Beispiellisten zur Beschreibung der Camp-Ästhetik einreihen. Oper (Sontag 58) oder Schlager (Moritz 203) werden generell vielfach als Camp rezipiert; die Oper La Traviata wird von Sontag in „Notes on ‚Camp‘“ gar explizit genannt (61). Als besonders Camp wäre hier freilich der Auftritt Müllers als Zarah Leander-Imitator herauszustellen: Zu Beginn der achten Szene singt er Leanders „Davon geht die Welt nicht unter“ (MST 112). Dass ein Altnazi den größten Filmstar des Dritten Reiches verkörpert, ist natürlich als ein Hinweis auf seine anhaltende Begeisterung für die vergangene Zeit zu lesen (Kuzniar 70). Es

---

<sup>9</sup> Nur am Rande sei angemerkt, dass Der Müll, die Stadt und der Tod als ein Text voller offensichtlicher literarischer Bezüge in der Rezeption mit einer ganzen Reihe von anderen Werken in Verbindung gesehen wurde. Neben Zwerenz’ Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond und Shakespeares Der Kaufmann von Venedig wurden in diesem Zusammenhang etwa auch Ferdinand Bruckners Verbrecher, Brechts Im Dickicht der Städte oder Horváths Geschichten aus dem Wienerwald genannt (Karasek 35). Vor allem die Beziehungen von Fassbinders Dramen-Ästhetik zu Brecht und Horváth wurden von Joanna Firaza herausgearbeitet (32).

ist darüber hinaus aber auch eine, wie es in den Regieanweisungen heißt, eher „mittelmäßige Parodie“ (MST 112) des Travestie-Künstlers, entspricht also für sich auch dem von Sontag beschriebenen *campen* Scheitern (59).

Hinweise hinsichtlich der speziellen Bedeutung der Musik für die traumatisierte Stadt und ihre Darstellung im Stück liefert das letzte Gespräch von Roma und dem Reichen Juden. So scheint die Nähe des verhinderten Liebespaars in jenem Moment am größten, in welchem die beiden Figuren über Musik reden. In der Rückschau auf ihre gemeinsame Zeit bemerkt der Reiche Jude, dass sie nie zusammen Musik gehört haben. Wenn Roma darauf erwidert, „Musik hätte uns täuschen können“ (MST 124), spielt dies auf die emotionale Wirkung der Musik an. Was an dieser Stelle erklärt wird, ist der Kontrast zwischen der im gesamten Stück vorherrschenden Kälte – neben der Emotionen nur sehr begrenzt möglich sind – und den zahlreichen einzelnen gefühlsbetonten Musikstücken. In diesem Zusammenhang kann die spezielle Rolle der Musikelemente in Der Müll, die Stadt und der Tod erkannt werden: Sie bilden den im Grunde einzigen Raum für romantische Gefühle; all jene Wünsche, Sehnsüchte, Träume, die sich angesichts der gegebenen Bedingungen in der Stadt nicht entfalten können, werden in sie ausgelagert. „Wir brauchen die Lieder, die von Liebe singen“ (MST 124), meint Roma. Der Kitsch dieser Lieder erscheint als der einzige – etwas wärmende, aber letztlich zu schwache – Trost in einer kalten Welt. Man denke an dieser Stelle etwa an jene schon angeführte Szene, in der die jugendliche Prostituierte ihren Schlagerstar von träumenden Teenagern singen hört (MST 106).

Es muss hier freilich angemerkt werden, dass einer Kontrastierung von seichten Schlagertexten und städtischem Leid auch ein gewisses Maß an spürbarer Ironie anhaftet. Während des gesamten Stückes ist sowohl bezüglich der zitierten Musikelemente als auch gegenüber den dargestellten Zuständen eine *campe* Distanznahme zu bemerken. Ironische Übertreibung lässt sich so

etwa auch erkennen, wenn Müllers pathetisches „Der Faschismus wird siegen“ (MST 121) musikalisch mit „Es steht ein Soldat am Wolgastrand...“ (MST 122) unterlegt wird.

Weil ein spezieller thematischer Bereich innerhalb des Stückes mehrfach zitiert wird, muss hier kurz auf ihn gesondert eingegangen werden: Auffällig sind die wiederholten Anspielungen auf das Thema Religion. Nicht nur durch die Einspielung von Kirchenmusik (MST 122) wird darauf Bezug genommen: Bereits zum Ende der ersten Szene fällt Roma plötzlich „auf die Knie und betet“ (MST 96). Später wird noch das Vaterunser gesprochen (MST 118) und die Figur Oscar von Leiden trägt Franz B. von der Bühne „wie Christus das Kreuz“ (MST 124). Dass die Verbindung von christlichen Motiven und der Darstellung des Juden im Stück nicht unproblematisch ist, wird deutlich, wenn es heißt: „Es kann der reiche Jud den Christen, wenn er lacht, zur Hölle jagen“ (MST 100). Den Höhepunkt der Auseinandersetzung mit dem Thema Religion bildet aber zweifellos Romas Klage an Gott (MST 122). Das Bühnenbild soll an dieser Stelle laut Regieanweisung einer Kathedrale gleichen, es wird also auch hier deutlich zu „dick aufgetragen“.

Überhaupt ist die Übertreibung eines der auffälligsten Merkmale des Textes: Der letztlich unterliegenden Liebe steht – nicht nur in der speziellen Beziehung von Roma und Franz B., sondern im gesamten Stück – die massive Gewalt gegenüber. Vor allem bei der Darstellung dieser durchgängig präsenten körperlichen oder verbalen Gewalt schlägt sich im Text die campe Übertreibung nieder. Als absoluter Höhepunkt der körperlichen Brutalität muss wohl die direkt dargestellte Misshandlung an Franz B. gelten. Die Ermordung Romas durch den Reichen Juden erscheint gegenüber diesem Gewalt-Exzess nahezu harmlos. In den Regieanweisungen heißt es an jener Stelle: „Zwei halten Franz B. Die anderen ziehen ihn aus. Sie halten ihre Ketten und Peitschen bereit. Als Franz B. nackt ist, fangen sie an ihn zu schlagen. Frä. Emma von Waldenstein holt einen Eimer mit Wasser, immer wieder halten die anderen Franz B's Kopf in den Eimer“ (MST 118). Schließlich fordert Franz selbst nach mehr: „Die Fäuste in den Arsch, Freunde! Faßt mich zärtlich an.

So ist es gut. Die Fäuste in den Arsch, daß ich verrecke“ (MST 119). Die schockierende Szene ist von Sadismus ebenso geprägt wie von Masochismus; vor allem unterstreicht sie mit Nachdruck die wesentliche Rolle der Gewalt in der kalten Stadt. Nur nebenbei sei angedacht, dass auch diese krasse Darstellung von Gewalt wohl nicht ganz unerheblich zu den Protesten gegen das Stück beitrug.

Was den sprachlichen Ausdruck anbelangt, pendelt das Stück zwischen zwei völlig unterschiedlichen Ebenen: „abwechselnd vulgärer und stilisierter Sprache“ (Schmitz 27). Auf beiden Ebenen kann eine Tendenz zur stilistischen Übertreibung bemerkt werden. So setzen sich die Wortwechsel der Figuren im Milieu aus lauter Obszönitäten zusammen. Mehr als deutlich wird dies bereits in der ersten Szene des Stückes, in der es u.a. um die „Fotze“ (MST 93), „Titten“ (MST 94) oder „Memmen“ (MST 95) und den „Schwanz“ (MST 93) bzw. „Gastschwanz“ (MST 96) geht, sich die auftretenden Figuren als „Drecksau“ (MST 94) oder „stinkender rüdiger Hund“ (MST 96) beschimpfen und ihr Handeln mit versauten Abzählreimen ankündigen: „Ene mene mi, ich ficke dich ins Knie, ene mene mu, das Loch hast du“ (MST 94). Vor allem die Sprache der Figur Franz B. wird durch Kraftausdrücke verstärkt. So fragt er Roma beispielsweise, ob sie ihren Freier „im Arsch geleck, Scheiße gefressen“ (MST 104) hätte. Im Gegensatz zu ihrem Mann scheint Roma zu einer gehobeneren Ausdrucksweise zu neigen. In der ersten Szene fällt ihre Rede dadurch aus dem Rahmen, dass sie Sätze sagt wie: „Die Seele ist Gott, Fräulein, nicht ihr Besitz“ (MST 93); oder: „Die Welt ist klein und die Gedanken, die unzähligen gedachten Gedanken bringen sie an den Rand des Gleichgewichts“ (MST 95). Es finden sich also auch Stellen, an denen die Äußerungen der Figuren beinahe philosophisch und ihre Formulierungen – gerade im Kontrast zu den vielen Obszönitäten – seltsam maniert wirken. In diesem Sinne reflektiert Der Kleine Prinz über seinen eigenen Sprachgebrauch: „Ich drücke mich gern etwas gekünstelt aus. Es war leicht zu lernen und die Wirkung ist groß“ (MST 110). Was er hier beschreibt, kann auch als *campe* Überstilisierung bezeichnet werden. Sontags Umschreibung dieser sprachlichen Überstilisierung – „To emphasize style

is to slight content“ (54) – scheint auf die Kommunikation der Figuren zumindest teilweise zuzutreffen. Altenhofer hat Recht, wenn er bezüglich mancher Passagen der Figurenrede in Der Müll, die Stadt und der Tod von „Scheindialoge[n]“ (Altenhofer 311) spricht. Eine Aussage des Reichen Juden unterlegt diesen Eindruck: „Ich habe die Dialoge satt, die voll von Lügen sind und nichts als Zeit kosten, die jeder für sich selber besser brauchen kann“ (MST 102). Dies soll aber nicht verneinen, dass gewisse Kommentare – eben etwa aus dem Mund von Roma oder dem Reichen Juden – einen gewissen Gehalt offenbaren.

Angesichts dessen, dass „Randbezirke und Außenseiter“ (Altenhofer 309) gezeigt werden, ist das Stück auch mit der campen Hinwendung zu Marginalem in Verbindung zu bringen. Hier sei betont, dass der Reiche Jude, obgleich sich die Diskussion freilich vorrangig auf ihn konzentrierte, nicht die einzige Außenseiter-Figur des Stückes darstellt. Kiderlen hat diesbezüglich völlig zu Recht darauf hingewiesen, dass neben der Diskussion des Reichen Juden die Thematisierung des Außenseitertums der sich prostituierenden Frauen und schwulen Männer nicht hinlänglich beachtet wurde. Eben in diesem Kontext lässt sich aber die Rolle des Reichen Juden besser verstehen. Alle drei wesentlichen Repräsentanten dieser Randgruppen im Stück – Roma, Franz wie auch der Reiche Jude – sind in diesem Sinne als Opfer der „überindividuellen Präformationen“ (Altenhofer 311) zu deuten.

Entsprechend scheitert Roma B. bei dem Versuch, aus der für sie vorgesehenen Rolle als Prostituierte auszubrechen. So zumindest kann ihre letzte Unterhaltung mit ihren Kolleginnen interpretiert werden. Auf ihre Aussage, sie hätte „aufgehört, den Mann zu verachten“ (MST 120) bekommt sie zur Antwort: „Das ist es. Sie verachten den Mann nicht mehr. Haben sie vergessen, es ist eine Spielregel, den Mann zu verachten, der für die Liebe bezahlt“ (MST 120). Dass sie diese Spielregel ignoriert, hat ihre Isolation zur Folge. Franz B. entwickelt sich von einem seine Frau prügelnden Freier zum Geliebten des Schwulen Oscar von Leiden. Nachdem er in der „Lederkneipe“

(MST 116) gegen das Gebot „Hier küssen Männer keine Männer“ (MST 118) verstößt, wird dies mit Kastration beantwortet, letztlich benutzt man ihn als angeblichen Mörder Romas. Angesichts der Schicksale dieser beiden anderen Außenseiter-Figuren hat Der Reiche Jude allen Grund dazu, eigene Tendenzen zu einer irgendwie gearteten Entwicklung – etwa der Entfernung vom Geschäftsleben (MST 116) – zu ignorieren und die ihm zugewiesene Rolle weiter auszuführen. Trotz der nur ungenauen Schilderung der Abläufe der Benutzung des Juden durch Stadt und Banken, wird hier die Problematik seiner gesellschaftlichen Position durchaus erkennbar.

Sontags besagter Einschätzung, Camp sei unpolitisch wurde vielfach widersprochen: Bei Roller heißt es diesbezüglich: „Vor allem im Rahmen von Gay Studies und Queer Politics entstand [. . .] eine rege Diskussion um die politische Bedeutung von Camp“ (225). Was Der Müll, die Stadt und der Tod anbelangt, kann die Homosexualität von Oscar von Leiden und Franz B. und ihre damit verbundenen Ängste (MST 95) sowie die Ressentiments gegen sie (MST 118) durchaus als ein wesentlicher thematischer Schwerpunkt angesehen werden. Nicht korrekt ist allerdings, dass – wie in der Diskussion des Stückes vielfach behauptet wurde (Kiderlen 41) – hier ein Konflikt zwischen den beiden Außenseiter-Gruppen Schwule und Juden entworfen wird. Obgleich Franz anstatt des Reichen Juden zu Romas Mörder erklärt wird, sollte er nicht als dessen Opfer angesehen werden. Es ist der Polizeipräsident Müller II, der den anderen Außenseiter zum Ersatzopfer wählt. Hier kann erahnt werden, dass Der Reiche Jude nur aufgrund seiner Tätigkeit als ein der Stadt dienlicher Immobilienspekulant noch geschützt bleibt (Kiderlen 40).

Dass Entwicklungen der Außenseiter hier kaum zugelassen werden, entspricht der campen Darstellungsweise. Bei Sontag heißt es diesbezüglich: „Wherever there is development of character, Camp is reduced“ (61). In Der Müll, die Stadt und der Tod lässt sich dem gegenüber eine Camp-Ästhetik und die weitgehende Reduktion der Figuren auf „Abziehbilder gesellschaftlicher Vorurteile“ (Arnold 68) feststellen. Dies betrifft schließlich auch den Reichen Juden. In Unterkapitel 4.1. wurde

festgestellt, dass eine psychologisch orientierte Untersuchung der Figur nur begrenzt möglich ist, tatsächlich viel dominanter als der Charakter ist der Typus des Reichen Juden. Dass er hauptsächlich als Verkörperung gesellschaftlicher Vorurteile auftritt, war zentraler Bestandteil der in 2.3 und 3. zusammengefassten Antisemitismus-Vorwürfe gegen das Stück. Unbestritten bleibt, dass die antisemitischen Vorurteile, auf die sich Gegner des Stückes wie Vietor-Engländer in ihrer Ablehnung berufen (538), innerhalb des Textes überdeutlich verhandelt werden. Die Erscheinung des namenlosen Reichen Juden im Stück wird durch sie wesentlich bestimmt: Er wird vor allem als reich (MST 101), geschäftstüchtig und bei diesen Geschäften unerbittlich dargestellt, entspricht also dem tradierten Stereotyp des „Wucherjuden“ (Weigel 4). Er ist auf Rache aus (MST 102) und wird im Zusammenhang mit dieser Darstellung als „Rachejude“ (Bodek, „Fassbinder ist nicht Shakespeare“ 186) noch dazu als Blutsauger (MST 115) umschrieben. Darüber hinaus wird ihm eine enorme sexuelle Potenz zugewiesen (MST 105). Hier wird deutlich, dass die oben gestellte Frage, inwiefern die judenfeindlichen Aussagen im Stück bestätigt oder widerlegt werden, präziser formuliert werden sollte: Es ist zu fragen, ob diese Stereotypen hier einfach weitervermittelt (Vietor-Engländer 538) oder eindeutig als plumpe Vorurteile „denunziert“ (Arnold 68) werden. Im Rahmen einer Lesart des Stückes als ein camper Text erscheint die zweite Variante zutreffender: Es geht hier nicht darum, dass der Reiche Jude allzu stereotyp gestaltet wird, sondern darum, dass diese Gestaltung deutlich als abgegriffenes Klischee erkannt werden kann.

Arnold hat die von ihm selbst angeschnittene Überlegung, dass die antisemitischen Vorurteile hier sichtbar an den Pranger gestellt werden, letztlich verneint – mit der Begründung, dass „alle Figuren gleich behandelt werden“ (Arnold 68). Bei Der Müll, die Stadt und der Tod, so meint er, „erweist sich das Verfahren, mit Stereotypen zu operieren, um Vorurteile zu denunzieren, als notwendigerweise mißlingend, eben weil es auf Differenzierung verzichtet“ (Arnold 68). Dem wäre zunächst einmal entgegen zu halten, dass – wie oben bezüglich der Prostituierten und Homosexuellen



aufgezeigt – gerade durch eine Betrachtung des Reichen Juden im Zusammenhang mit den anderen stigmatisierten Außenseitern im Stück seine missliche Lage noch deutlicher werden kann. Das zweite, hier noch wichtigere Argument basiert auf der campen Neigung zu Zitat und Übertreibung. Wie so vieles in diesem Text, sind auch die antisemitischen Vorurteilen in „quotation marks“ (Sontag 56) zu verstehen. Mehr noch wird angesichts der fortwährenden Übertreibung schließlich auch bezüglich der stereotypen Darstellung des Juden eine Distanznahme erkennbar. Dass die antisemitischen Vorurteile im Text untergraben werden, verdeutlicht ganz konkret die Stelle, in der Roma B. über eine sexuelle Potenz des Reichen Juden redet, die sie tatsächlich gar nicht erfahren hat (MST 105). Anstatt über das wirklich Gewesene zu berichten, greift sie auf ein althergebrachtes Klischee zurück – wodurch dieses ausgehöhlt wird. Das campe „Verfahren, mit Stereotypen zu operieren, um Vorurteile zu denunzieren“ (Arnold 68) erweist sich hier als durchaus hintergründig. Die Problematik des Stückes in der Rezeption lag vor allem darin begründet, dass dies angesichts der starken Signalwirkung expliziter Aussagen allzu leicht übersehen werden konnte. Was in Der Müll, die Stadt und der Tod zitiert und übertrieben wird, sind zweifellos „gefährliche Klischees“ (Wiegand 46). Thematisiert werden tiefsitzende antisemitische Ressentiments, tradierte Urbilder oder – wie es Hans von Gluck selbst ausdrückt –, „Mythen aus der Vorzeit der Väter“ (MST 115). Es ist bei einer genaueren Betrachtung aber doch erkennbar, dass diese Klischees nicht einfach weitervermittelt oder gar aufgewertet, sondern ausgestellt und letztlich untergraben werden.

## 6. Fazit

„In Deutschland mißverständlich über Juden schreiben – das heißt schlecht schreiben“

(Wilfried Wiegand).<sup>10</sup>

„[. . .] wie überhaupt jede Eindeutigkeit [. . .] die wirkliche Problematik der Situation nur verdeckt“

(Hannah Arendt).<sup>11</sup>

Im Fokus dieser Arbeit standen zwei Skandalstücke. Beide Texte, Thomas Bernhards Heldenplatz wie zuvor schon Rainer Werner Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod, lösten heftige Diskussionen aus, die zum einen dafür sorgten, dass ihnen viel Aufmerksamkeit zu teil wurde, zum anderen aber auch zur Folge hatten, dass gewisse Aspekte der Texte dabei nicht hinlänglich beachtet wurden. Um diesen Gedankengang verständlich zu machen, war es zunächst einmal notwendig, jene Skandal-Diskussionen um Der Müll, die Stadt und der Tod und Heldenplatz aufzuarbeiten. Auf dieser Basis konnten Verbindungen zwischen den Skandalen und den Stücken aufgezeigt sowie ein erweitertes Verständnis der Texte erarbeitet werden.

Bei der Betrachtung der Skandale wurden zahlreiche Parallelen deutlich: etwa hinsichtlich des Einflusses der Medien, der Einmischung durch die Politik, der Bedeutung zeitgeschichtlicher Hintergründe, der Infragestellung von Freiheit sowie Subventionierung der (Theater-)Kunst bis hin zu Demonstrationen am Abend der Uraufführung. Als ein spezieller Aspekt wurden hier die

---

<sup>10</sup> Bei der hier zitierten Aussage handelt es sich um eine Stelle aus Wilfried Wiegands Artikel „Gefährliche Klischees“, der zur Zeit der ersten „Fassbinder-Kontroverse“, am 2.4.1976, in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung abgedruckt wurde (48).

<sup>11</sup> Kontrastiert wird Wiegands Kommentar mit einer Textstelle, die einem Brief Hannah Arendts an Karl Jaspers entnommen ist (54). Der zitierte Brief mag im Januar des Jahres 1933 verfasst worden sein; unproblematischer war das deutsch-jüdische Verhältnis – und damit die Festlegung auf Eindeutigkeiten in diesem Verhältnis – nach Mai 1945 freilich keineswegs (Arnold 66).

Antisemitismus-Vorwürfe gegen die Stücke und ihre Autoren herausgestellt. Diese mögen Einsichten bezüglich des – jeweils unterschiedlichen – Umgangs mit den Themen Nationalsozialismus und Antisemitismus in den Ländern Deutschland und Österreich nach 1945 offenbaren, werden Heldenplatz aber keinesfalls gerecht und müssen auch bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod stark relativiert werden. Dies konnte in den beiden Textanalysen ausgeführt werden.

Bei der Analyse von Heldenplatz wurden Ansätze zu Trauma angewandt, während Der Müll, die Stadt und der Tod als Camp gelesen wurde. Für die zwei Textanalysen wurde also auf Theorien zurückgegriffen, die auf den ersten Blick recht gegensätzlich erscheinen. Eine solche Aufteilung erschien sinnvoll, um herauszustellen, dass Bernhard in seinem Stück einzelne verwundete Charaktere einer jüdischen Familie auf die Bühne stellt; und weil bezüglich Fassbinders Text auf der Grundlage von Camp sowohl auf die Ästhetik des Stückes an sich als auch im Speziellen auf die stereotype Gestaltung des Reichen Juden eingegangen werden konnte. Es klang allerdings bereits an, dass auch Fassbinders Stadtentwurf eine traumatisierte Gesellschaft zeigt, in der Kälte und Ängste allgegenwärtig sind. Nur wird diese Stadt voller Gewalt und unerfüllter Liebe vorwiegend mit Ironie und Distanznahme präsentiert; etwa dadurch, dass gefühlsbetonte Musik mit der allgemein vorherrschenden Emotionslosigkeit kontrastiert wird. Die Camp-Ästhetik erweist sich hier als durchaus geeignet zur Darstellung traumatisierter Figuren. Umgekehrt wäre freilich zu überlegen, ob nicht auch bei Heldenplatz – oder dem „Übertreibungskünstler“ (Schmidt-Dengler 3) Bernhard generell – gewisse Tendenzen zum Camp festzustellen sind. Neben dem Merkmal, dass fortwährend „zu dick aufgetragen“ wird, wäre hier etwa auch an das sich ständig wiederholende Zitieren und Variieren der immer gleichen sprachlichen Versatzstücke zu denken. Die Ironie Bernhardscher Texte war zwar nicht Gegenstand dieser Arbeit, ist aber auch in Heldenplatz sichtbar vorhanden. Andere Merkmale, die der Camp-Ästhetik zugewiesen werden und in Der Müll, die Stadt und der Tod zu finden sind, etwa die Neigung zum Kitsch, fehlen dem gegenüber. So erheiternd Heldenplatz und das

Theater um das Stück mitunter wirkte – bei Der Müll, die Stadt und der Tod stellte sich deshalb in einem weitaus stärkerem Maße die Frage nach der Angemessenheit des Umgang mit dem ernsten Thema.

Am 11.3.1988 erschien in der Zeit unter der Überschrift „Mein glückliches Österreich“ ein „erboster Leserbrief“ (11) Bernhards. Interessant ist dieser bisher leider nur wenig beachtete satirische Text vor allem deshalb, weil Bernhard darin schon einige Aspekte der „Causa Heldenplatz“ vorweg nahm. So berichtete er von einem angeblichen Stück namens „Glückliches Österreich“ und behauptete, dass ihm vom „österreichische[n] Staat für dieses mein Stück und für diese meine eigene Inszenierung achtunddreißig Millionen Schilling an Subventionen ausbezahlt“ (11) worden seien. Es scheint, als ob er die ausgeweitete Diskussion bezüglich der staatlichen Finanzierung seiner „Österreich-Beschimpfungen“ („Österreich, 6,5 Millionen Debile“ 10) bereits erahnen konnte. Weiter hieß es, dass dieses Stück „mit Herrn Waldheim und Herrn Kreisky in den Hauptrollen“ sowie in den kleineren Rollen mit „Vranitzky, Herr[n] Mock und de[m] Papst“ (11) besetzt sei – zumindest vier dieser Herren sollten dann auf der ausgeweiteten Bühne um Heldenplatz tatsächlich in Erscheinung treten. Mit seinem letzten großen Werk gelang es Bernhard schließlich, durch gezielte Provokationen das von ihm hier antizipierte „Staatsschauspiel“ zu inszenieren. Aber der Text, so sollte bemerkt werden, ist mehr als eine eindimensionale satirische Attacke gegen Österreich 1988. Darüber hinaus kann der Idee, dass Heldenplatz als eine Kritik an den Kritikern Österreichs gelesen werden müsste, unter eingehender Beachtung der Traumatisierung der Figuren ebenso widersprochen werden wie den Antisemitismus-Vorwürfen.

Im Jahre 1930 thematisierte Freud in seinem Aufsatz über „Das Unbehagen in der Kultur“ die Unmöglichkeit des Sich-Einfühlens in Personen, deren Psychen durch außerordentliche Ereignisse der Geschichte unvorstellbaren Belastungen ausgeliefert worden waren. Als Beispiel wählte er hier den mittelalterlichen „Juden, der den Pogrom erwartet“ (220). Nur wenige Jahre später musste eine

Auseinandersetzung mit der schlimmsten Judenverfolgung aller Zeiten erfolgen. Die Taten der Nazis bezeichnete Niederland in seinem Buch über die Folgen der Verfolgung als „Seelenmord“ (229), bezüglich dieser Folgen für die Opfer prägte er den Begriff des „Überlebenden-Syndrom[s]“ (231). Interessanterweise thematisierte er auch konkret jene „katastrophalen Gegebenheiten“ (15), die sich im Zuge des Einmarsches deutscher Truppen in Österreich ereigneten. In diesem Zusammenhang ging er speziell auf die Juden ein, die in der Folgezeit ihre Wohnungen verloren und sich zur Emigration veranlasst sahen. Ebensolche Juden, die dieses Schicksal erleiden mussten, sind die Hauptcharaktere des Dramas Heldenplatz. Das Stück ist sicherlich kein untypischer Bernhard-Text: Duktus wie Thematik mögen tatsächlich an vielen Stellen an andere Veröffentlichungen des Autors erinnern. Heldenplatz wird aber letztlich unterschätzt, wenn es nur als „Bernhards neue Österreich-Beschimpfung“ („Österreich, 6,5 Millionen Debile“ 10) angesehen wird. Die Anklage Österreichs hinsichtlich mangelhafter Aufarbeitung der eigenen Geschichte wird vor allem dadurch „verschärft“ (Bernhard, „Interview mit Krista Fleischmann“ 152), dass hier traumatisierte Juden auftreten.

Der Müll, die Stadt und der Tod ist fraglos ein problematischerer Text als Heldenplatz. Dass das Stück derart skandalös wirkte, hatte Fassbinder wohl nicht kalkuliert; dass der Text eben außerordentlich problematisch war, musste ihm relativ schnell bewusst werden. In der Stellungnahme, die er 1976 anlässlich erster Antisemitismus-Vorwürfe und der Rücknahme seines Buches abgab, verteidigte er sich: „Unter dem Vorwand dieses Vorwurfs wird von einzelnen Gruppen etwas ausgetragen, das ich in seiner Absicht und Konsequenz noch nicht begreifen kann, was aber mit dem Stück nichts zu tun hat“ (Fassbinder zitiert nach Töteberg, „Anmerkungen“ 728). Zu diesem Zeitpunkt stand der Großteil der den Text überlagernden Diskussionen freilich noch bevor. In einen Bereich, mit dem das Stück definitiv nichts zu tun hat, wurde es schließlich im Mai 2008 durch die NPD gezerrt: Die NPD-Fraktion im Landtag Mecklenburg-Vorpommerns kam auf die Idee, einen Antrag auf Aufführung von Der Müll, die Stadt und der Tod am Schweriner Staatstheater zu stellen.

Dieser Antrag muss wohl als aktueller Höhepunkt an politischem Missbrauch – und Unverständnis – des Textes angesehen werden. Eine solche Forderung degradiert das Stück zu rechtsradikalem Drohpotential und weist außerdem auf die entscheidende Problematik einer Stigmatisierung des Textes als Ausdruck judenfeindlicher Tendenzen hin. Dieser Entwicklung ist zu entgegnen, dass das Stück bei genauerer Betrachtung vielmehr als der Versuch, antisemitische Tendenzen auszustellen und zu dekonstruieren, zu lesen ist. Um dies verständlich zu machen, wurden zunächst die zeitkritischen Aspekte des Textes behandelt, dann auf theoretische Ansätze zu Camp zurückgegriffen.

Sang-Joon Bae hat in ihren Ausführungen über die Ästhetik in Fassbinders Filmen angemerkt, dass eine campe Rezeption dieser Filme die Gefahr berge, seinen „konstruktive[n] Fingerzeig“ als bloße „Vorliebe für den spielerischen Umgang mit dem Kitsch“ (370) abzutun. Bezüglich Der Müll, die Stadt und der Tod kann dies freilich leicht vermieden werden. Das Stück bezieht sich – wie in 5.1. herausgestellt – eindeutig auf politisch relevante Themen der Zeit; als ein Stück von höchster politischer Relevanz wurde es schließlich auch von Beginn an rezipiert. Über einen zeitkritischen Realismus wie wir ihn etwa in Zwerenz' Romanvorlage Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond über weite Strecken vorfinden, geht Fassbinders Stück allerdings hinaus. Wie in 5.3 erarbeitet wurde, handelt es sich bei dem Text um eine Montage von Zitaten und Klischees. Diese „Verwendung von Nazischablonen“ (Bondy 59) bis zur Verkitschung konnte Fassbinder wie gesagt zum Vorwurf gemacht werden. Zum einen stellte sich die Frage, inwiefern der spielerische Stil dem ernststen Thema angemessen war, zum anderen war er leicht zu missverstehen. Zweitem – und der Entwicklung, die das Stück seither in der Rezeption nahm – lässt sich aber die Überlegung entgegenstellen, ob nicht gerade darin, dass der dekonstruierende „Fingerzeig“ des Autors auf die Problematik nicht allzu eindeutig und „oberlehrerhaft“ erfolgt, die eigentliche literarische Qualität des Textes liegt.

In Heldenplatz wie in Der Müll, die Stadt und der Tod lassen sich konkrete Zeit- und Ortsbezüge erkennen, in beiden Stücken haftet der Kritik an den abgebildeten Zuständen ein großes Maß an Übertreibung an. Als weitere wesentliche Gemeinsamkeit der Texte lässt sich feststellen, dass in ihnen negiert wird, es gäbe in Österreich bzw. Deutschland nach 1945 keinen Antisemitismus mehr. Das beschriebene Wien Ende der 1980er Jahre und das dargestellte Frankfurt Mitte der 1970er Jahre erscheinen als nach wie vor judenfeindliche und von nationalsozialistischem Denken geprägte Orte. Thematisiert wird hier jeweils der „sekundäre Antisemitismus“ (Frindte 127); attackiert wird die „zweite Schuld“ (Giordano 11). Beide Texte konnten dabei selbst als antisemitische Texte aufgefasst werden, weil sie unversöhnliche und dazu noch unsympathische jüdische Figuren entwerfen: In Heldenplatz schimpft eine jüdische Akademikerfamilie voller Aggressivität auf alles Österreichische, in Der Müll, die Stadt und der Tod tritt Der Reiche Jude gar aktiv mit arrogant vorgetragener Überlegenheit gegenüber seiner deutschen Umwelt auf. Die Stücke verweigern sich also nicht nur einer eindeutigen Lesart, sondern auch den nach 1945 vorherrschenden „positiven“ Rollenbildern für Juden. Eben in dieser Infragestellung von trügerischen und gefährlichen Eindeutigkeiten in den österreichisch- bzw. deutsch-jüdischen Verhältnissen kann aber auch der wesentliche Beitrag der beiden Theaterstücke gesehen werden.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Bernhard, Thomas. Heldenplatz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Fassbinder, Rainer Werner. Stücke 3: Die bitteren Tränen der Petra von Kant – Das brennende Dorf –

Der Müll, die Stadt und der Tod. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

---, und Daniel Schmid. Schatten der Engel: Ein Film von Daniel Schmid nach dem Theaterstück Der

Müll, die Stadt und der Tod. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1976.

Zwerenz, Gerhard. Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond. Frankfurt am Main: Fischer, 1973.

### Sekundärliteratur zu Heldenplatz und Bernhard

„Bei Heldenplatz-Premiere Polizeischutz für die Burg.“ Neue Kronen Zeitung 4 November 1988.

Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk  
Geyer und Reisser, 1989. 184.

Bentz, Oliver. Thomas Bernhard: Dichtung als Skandal. Würzburg: Königshausen und Neumann,  
2000.

Bernhard, Thomas. „Interview mit Krista Fleischmann.“ Von einer Katastrophe in die andere: 13  
Gespräche mit Thomas Bernhard. Hg. Sepp Dreissinger. Katsdorf: Denkmeyr, 1992. 154-58.

---. „Interview mit Conny Bischofsberger.“ Kurier 14 November 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine  
Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 67.

---. „Mein glückliches Österreich.“ Die Zeit 11 März 1988: 11.

Bozzi, Paola. „Massengeschrei und Leerstelle: Zur Figur des Josef Schuster in Thomas Bernhards  
Heldenplatz.“ Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature? German  
Monitor 53 (2000): 251-64.



- Cato. „Vom Sonnenuntergang.“ Neue Kronen Zeitung 11 Oktober 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 33.
- „Das Theater um die Burg.“ Neue Kronen Zeitung 4 November 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 182.
- Fried, Erich, et al. „Kulturkampf: Erklärung.“ Volksstimme 18 Oktober 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 106.
- Grassl, Georg. „Karl Kraus und ‚Nestbeschmutzer‘.“ Volksstimme 14 Oktober 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 73.
- Gropp, Eckhard. Thomas Bernhards Heldenplatz als politisches Theater: Postmoderne Literatur im Deutschunterricht. Bad Honnef: Keimer, 1994.
- Höller, Hans. Thomas Bernhard. Reinbek: Rowohlt, 1993.
- Ingen, Ferdinand van. Thomas Bernhard: Heldenplatz. Frankfurt am Main: Diesterweg, 1996.
- Kahl, Kurt. „Ein Granatnigl macht sich Luft.“ Kurier 6 November 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 215.
- Kiebuszinska, Christine. „The Scandal Maker: Thomas Bernhard and the Reception of Heldenplatz.“ Modern Drama 38 (1995): 378-88.
- Kohlhage, Monika. Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard. Herzogenrath: Murken-Altrogge, 1987.
- „Kreisky zum Skandalstück.“ Neue Kronen Zeitung 10 Oktober 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 24.

Le Rider, Jacques. „Beschimpfung, Auslöschung und unpolitische Satire bei Thomas Bernhard.“

Österreich (1945-2000): Das Land der Satire. Hg. Jeanne Benay, und Gerald Stieg. Bern: Lang; 2002. 165-82.

Löffler, Sigrid. „Farce, Tobsuchtsanfall, Weltblamage.“ Profil 17 Oktober 1988. Zitiert nach

Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 95-99.

---. „Wiedergänger und Kultfigur.“ Die Zeit 11 Februar 1999: 16.

Malkin Jeanette, R. „Thomas Bernhard, Jews, Heldenplatz.“ Staging the Holocaust: The Shoah in Drama and Performance. Hg. Claude Schumacher. Cambridge: Cambridge UP, 1998. 281-97.

Millner, Alexandra. „Theater um das Burgtheater: Eine kleine Skandalogie.“ Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur. Hg. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner, und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt, 1995. 248-66.

Mittermayer, Manfred. Thomas Bernhard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Montecucolli, Martina. „Freiheit der Kunst ja, aber.“ Diss. U Wien, 1992.

Moser, Joseph W. „Thomas Bernhard im Dialog mit der österreichischen Öffentlichkeit: Zwischen Presse, Theater und Justiz.“ Diss. U of Pennsylvania, 2004.

Naqvi, Fatima. „Dialectic at a Standstill: The Discourse of Victimhood in Thomas Bernhard’s Heldenplatz.“ German Quarterly 75.4 (2002): 408-21.

Olson, Michael P. „Playing it Safe: Historicizing Thomas Bernhard’s Jews.“ Modern Austrian Literature 27.3-4 (1994): 37-49.

„Österreich: 6,5 Millionen Debile.“ Neue Kronen Zeitung 7 Oktober 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 10.

Pfabigan, Alfred. Thomas Bernhard: Ein österreichisches Weltexperiment. Wien: Zsolnay, 1999.

- . „Thomas Bernhard's Heldenplatz: Artists and Societies beyond the Scandal.“ The Great Tradition and its Legacy: The Evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe. Hg. Michael Cherlin, Halina Filipowicz, und Richard L. Rudolph. New York: Berghahn, 2003. 112-20.
- Pfoser, Alfred. „Der liebe Onkel schleudert Pamphlete.“ Salzburger Nachrichten 7 November 1988: 7-8.
- Podszun, Johannes Frederik. Untersuchungen zum Prosawerk Thomas Bernhards: Die Studie und der Geistesmensch. Frankfurt am Main: Lang, 1998.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. Der Übertreibungskünstler. Wien: Sonderzahl, 1997.
- Schweighofer, Martin. „Peymanns Provokation: Kasperltheater oder Trauerspiel.“ Wochenpresse 7 Oktober 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 12-13.
- Sichrovsky, Peter. „Stürmt den Heldenplatz!“ Der Standard 4 November 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 187.
- Singer, Irmgard. „Mensch, ärgere dich nicht!“ Neues Volksblatt 7 November 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 226.
- Singer, Robert. „Die Schadenfreude obsiegt.“ Jüdische Rundschau 10 November 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 264.
- „Steuerzahler soll für Österreich-Besudlung auch noch zahlen.“ Neue Kronen Zeitung 9 Oktober 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 20.

Thuswaldner, Gregor Andreas. „Morbus Austriacus: Thomas Bernhard's Critique of Austria.“ Diss. U of North Carolina at Chapel Hill, 2003.

---. „De Deo abscondito: Religiöse Konflikte bei Thomas Bernhard.“ Der untote Gott: Religion und Ästhetik in der deutschen und österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. Olaf Berwald, und Gregor Andreas Thuswaldner. Köln: Böhlau, 2007. 159-70.

Tschulik, Norbert. „Bernhard: Beitrag zum Antisemitismus?“ Wiener Zeitung 14 Oktober 1988.

Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 72.

Waldheim, Kurt. „Interview.“ Wochenpresse 21 Oktober 1988. Zitiert nach Heldenplatz: Eine Dokumentation. Hg. Burgtheater Wien. Wien: Agens-Werk Geyer und Reisser, 1989. 128.

Wagner, Manfred. „Außenseitertum, Exzentrik und Wahnsinn im Werk Thomas Bernhards.“ Der Heimatdichter Thomas Bernhard. Hg. Pia Janke und Ilija Dürhammer. Wien: Holzhausen, 1999. 69-80.

Weishard, Hélène. „Thomas Bernhard: Ein politischer Autor? Drei Variationen zum Thema Staat.“ Österreich und andere Katastrophen: Thomas Bernhard in memoriam: Beiträge des internationalen Kolloquiums an der Universität des Saarlandes vom 10. bis 12. Juni 1999. Hg. Pierre Béhar und Jeanne Benay. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2001. 143-60.

Weninger, Robert. „Wien – Heldenplatz: Viel Ärger um Thomas Bernhard.“ Streitbare Literaten: Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser. München: Beck, 2004. 118-32.

### **Sekundärliteratur zu Der Müll, die Stadt und der Tod und Fassbinder**

Altenhofer, Norbert. „Gutachten zum Zusammenhang zwischen Gerhard Zwerenz' Roman Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond und Rainer Werner Fassbinders Theaterstück Der Müll, die

- Stadt und der Tod: ‚Abhängige Bearbeitung‘ oder ‚freie Benutzung‘?‘ Poesie als Auslegung: Schriften zur Hermeneutik. Hg. Volker Bohn, und Leonard Fiedler. Heidelberg: Universitätsverlag, 1993. 305-24.
- Arnold, Heinz Ludwig. „Fragen: Zur Auseinandersetzung um Fassbinders Stück Der Müll, die Stadt und der Tod.“ Text und Kritik: Zeitschrift für Literatur 103 (1989): 66-69.
- Behrent, Michael, Daniel Cohn-Bendit, und Elisabeth Kiderlen. „Die Inszenierung der Öffentlichkeit: Der Verlauf der Ereignisse.“ Deutsch-jüdische Normalität: Fassbinders Sprengsätze. Hg. Elisabeth Kiderlen. Frankfurt am Main: Pflasterstrand, 1985. 11-20.
- Bodek, Januz. Die Fassbinder-Kontroversen – Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes: Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagssemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung. Frankfurt am Main: Lang, 1991.
- . „Fassbinder ist nicht Shakespeare, Shylock kein Überlebender des Holocaust: Kontroversen um Der Müll, die Stadt und der Tod.“ Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz. Hg. Klaus-Michael Bogdal, Klaus Holz, und Mathias N. Lorenz. Stuttgart: Metzler, 2007. 179-204.
- Bondy, François. „Das letzte Tabu.“ Die Weltwoche 28 April 1976. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 56-60.
- Broder, Henryk. „Antsemitismus – ja bitte!“ Süddeutsche Zeitung 18 Januar 1986. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 210-19.
- „Eher belustigt.“ Der Spiegel 35 (1973): 101.
- Elsaesser, Thomas. Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject. Amsterdam: Amsterdam U, 1996.

Emmerich, Peter, und Joachim Würkner. „Kunstfreiheit oder Antisemitismus?“ Neue juristische Wochenschrift 39 (1986): 1195-205.

Engels, Günther. „Immer Ärger mit Fassbinder.“ Kölner Rundschau 9 August 1985. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 63-64.

Fassbinder, Rainer Werner. „Interview.“ Die Zeit 9 April 1976. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 43-45.

Fest, Joachim. „Reicher Jude von links: Zu Fassbinders Theaterstück Der Müll, die Stadt und der Tod.“ Frankfurter Allgemeine Zeitung 19 März 1976: 23.

Firaza, Joanna. Die Ästhetik des Dramenwerks von Rainer Werner Fassbinder: die Struktur der Doppelheit. Frankfurt am Main: Lang, 2002.

Friedrich, Hannes. „Antisemitismus, Grausamkeit und Sexualität: Psychodynamische Aspekte der Vorurteilsproblematik in R.W. Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod.“ Text und Kritik: Zeitschrift für Literatur 103 (1989): 70-75.

Hargens, Wanja. Der Müll, die Stadt und der Tod: Der deutsche Diskurs um Fassbinders Skandalstück. Berlin: Metropol, 2009.

Henrichs, Benjamin. „Fassbinder, ein linker Faschist? Ein Dichter und ein Denker blamieren sich.“ Die Zeit 26 März 1976: 14.

Karasek, Hellmuth. „Shylock in Frankfurt.“ Der Spiegel 5 April 1976. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 32-36.

Kiderlen, Elisabeth. „Die Juden, die Schwulen und die Frauen: Fassbinders Inszenierung der Außenseiter.“ Deutsch-jüdische Normalität: Fassbinders Sprengsätze. Hg. Elisabeth Kiderlen. Frankfurt am Main: Pflasterstrand, 1985. 39-42.

---, und Daniel Cohn-Bendit. „Vor-Gespräch anstelle eines Vor-Worts.“ Deutsch-jüdische Normalität: Fassbinders Sprengsätze. Hg. Elisabeth Kiderlen. Frankfurt am Main: Pflasterstrand, 1985. 7-10.

Krug, Gerd. „Wo sind die Antisemiten? Zwischen Deutschen und Juden kann es noch für lange Zeit kein ‚normales‘ Verhältnis geben.“ Stern 7 November 1985. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 109-14.

Mecklenburg-Vorpommern. Landtag Mecklenburg-Vorpommern. Antrag der Fraktion der NPD: Fassbinders Stück aufführen – Informations- und Meinungsfreiheit gewährleisten – Diskussion über Amtsmissbrauch und Korruption führen. Udo Pastörs. 21 Mai 2008. 28 Juli 2009. <<http://www.npd-fraktion-mv.de/medien/pdf/pdfartikel122.pdf>>.

Reich-Ranicki, Marcel. „Interview mit Bettina Röhl.“ Netzeitung April 2004. 5 Juli 2009 <<http://www.netzeitung.de/voiceofgermany/280259.html>>.

Riehl-Heyse, Herbert. „Lehrstück auf dünnem Eis.“ Süddeutsche Zeitung 23 Oktober 1985. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 78-84.

Rühle, Günther. „Die Gegenwart der Vergangenheit: Rückblick auf den Fassbinder-Konflikt.“ Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature? German Monitor 53 (2000): 507-25.

---. „Trouble und der Versuch, Fassbinders Stück Der Müll, die Stadt und der Tod aufzuführen.“ Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature? German Monitor 53 (2000): 527-36.

Schmid, Daniel. „Gespräche 1974-1977 und 1978-1982.“ Daniel Schmid. Hg. Pro Helvetia. Zürich: Zytglogge, 2008. 73-90.

- Schmitz, Helmut. „Müllkutscher Fassbinder: Das Frankfurt-Stück des ehemaligen TAT-Direktors ist jetzt erschienen.“ Frankfurter Rundschau 12 März 1976. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 25-28.
- Schütte, Wolfram. „Hinweis; und Einspruch gegen Kurpfuscherei: Wie Joachim Fest der ‚Linken‘ ein häßliches Gesicht verpassen will.“ Frankfurter Rundschau 26 März 1976. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 29-31.
- Töteberg, Michael. „Anmerkungen, Daten.“ Fassbinder, Rainer Werner. Sämtliche Stücke. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1991. 717-30.
- . „Entstehung und Verhinderung eines Theaterstücks: R.W. Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod 1975-1985: Eine Chronik.“ Deutsch-jüdische Normalität: Fassbinders Sprengsätze. Hg. Elisabeth Kiderlen. Frankfurt am Main: Pflasterstrand, 1985. 21-28.
- Unsel, Siegfried. „In dieser Form nie mehr.“ Die Zeit 26 März 1976. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 39.
- Vietor-Engländer, Deborah Judith. „„Der Jud versteht sich auf sein Gewerbe.“ – Why Rainer Werner Fassbinder’s Der Müll, die Stadt und der Tod should not be performed in Germany: Misinterpretations, Misunderstandings and Controversies about this Play.“ Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature? German Monitor 53 (2000): 537-48.
- Watson, Wallace Steadman. Understanding Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art. Columbia, S.C.: U of South Carolina, 1996.
- Wefelmeyer, Fritz. „Die Ästhetik sich schließender Systeme: Judendarstellungen bei Rainer Werner Fassbinder.“ Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature? German Monitor 53 (2000): 549-65.



- Weigel, Sigrid. „Shylocks Wiederkehr: Die Verwandlung von Schuld in Schulden oder zum symbolischen Tausch der Wiedergutmachung.“ Zeitschrift für deutsche Philologie 114 (1995): 3-22.
- Weninger, Robert. „Der Müll, die Stadt und – der Jude vom Westend: Eklat um ein Frankfurter Stück von Rainer Werner Fassbinder.“ Streitbare Literaten: Kontroversen und Eklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser. München: Beck, 2004. 102-17.
- Wiegand, Wilfried. „Gefährliche Klischees: Zur Diskussion um Fassbinder.“ Frankfurter Allgemeine Zeitung 2 April 1976. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 46-49.
- Wille, Franz. „Die Freiheit, nein zu sagen: Das Berliner Maxim Gorki Theater will Fassbinders Der Müll, die Stadt und der Tod aufführen.“ Theater heute 10 (1998): 1-6.
- Zadek, Peter. „Aufführen!“ Die Zeit 13 September 1985. Zitiert nach Fassbinder-Kontroverse: Das Ende der Schonzeit. Hg. Heiner Lichtenstein. Königstein: Athenäum, 1986. 65-66.
- Zollinger, Peter. „Der Normalbürger spricht: Eine Schnellumfrage zum Theaterstreit.“ Deutsch-jüdische Normalität: Fassbinders Sprengsätze. Hg. Elisabeth Kiderlen. Frankfurt am Main: Pflasterstrand 1985: 52-56.

### **Weitere Literatur**

- Allinson, Mark. Germany and Austria: 1814-2000. London: Arnold, 2002.
- Arendt, Hannah. „Brief an Karl Jaspers vom 6. Januar 1933.“ Hannah Arendt, Karl Jaspers: Briefwechsel. Hg. Lotte Köhler und Hans Saner. München: Piper, 1985. 54-55.
- Assmann, Aleida. „Erinnerung als Erregung: Wendepunkte der deutschen Erinnerungsgeschichte.“ Berichte und Abhandlungen. Band 7. Berlin: Akademie-Verlag, 1999. 39-63.

- Bae, Sang-Joon. Rainer Werner Fassbinder und seine filmästhetische Stilisierung. Remscheid: Gardez, 2005.
- Bergmann, Werner. Antisemitismus in öffentlichen Konflikten: Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949-1989. Frankfurt am Main: Campus, 1997.
- Bruckmüller, Ernst. The Austrian Nation: Cultural Consciousness and Socio-Political Processes. Riverside: Ariadne Press, 2003.
- Fischer, Torben. Lexikon der Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte nach 1945. Bielefeld: Transcript, 2008.
- Freud, Sigmund. „Das Unbehagen in der Kultur.“ (1930) Freud, Sigmund. Studienausgabe. Band 9: Fragen der Gesellschaft: Ursprünge der Religion. 3., korr. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1974. 191-270.
- . „Hemmung, Symptom und Angst.“ (1926) Freud, Sigmund. Studienausgabe. Band 6: Hysterie und Angst. 3., korr. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1971. 227-310.
- . „Jenseits des Lustprinzips.“ (1920) Freud, Sigmund. Studienausgabe. Band 3: Psychologie des Unbewußten. 3., korr. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1980. 215-72.
- . „Widerstand und Verdrängung.“ (1917) Freud, Sigmund. Studienausgabe. Band 1: Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge. 3., korr. Aufl. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1969. 285-99.
- Frindte, Wolfgang. Inszenierter Antisemitismus: Eine Streitschrift. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- Giordano, Ralph. Die zweite Schuld: Von der Last ein Deutscher zu sein. München: Knaur, 1990.
- Kuzniar, Alice. The Queer German Cinema. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Ladenthin, Volker. „Literatur als Skandal.“ Literatur als Skandal: Fälle – Funktionen – Folgen. Hg. Stefan Neuhaus und Johann Holzner. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007. 19-28.

- Long, Scott. „The Loneliness of Camp.“ Camp Grounds: Style and Homosexuality. Hg. David Berman. Massachusetts: U of Massachusetts, 1993. 78-91.
- Moltke, Johannes von. „Camping in the Art Closet: The Politics of Camp and Nation in German Film.“ Camp: Queer Aesthetics and the performing Subject. Hg. Fabio Cleto. Chicago: U of Michigan, 1999. 409-32.
- Moritz, Rainer. „Der Schlager.“ Deutsche Erinnerungsorte. Hg. Étienne François, und Hagen Schulze. München: Beck, 2001. 201-20.
- Neckel, Sighard. „Das Stellhölzchen der Macht: Zur Soziologie des politischen Skandals.“ Anatomie des politischen Skandals. Hg. Rolf Ebbighausen und Sighard Neckel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. 55-82.
- Neu, Michael. „Der Skandal.“ Skandal oder Medienrummel? Hg. Jürgen Bellers und Maren Königsberg. Münster: Lit-Verlag, 2004. 3-23.
- Neuhaus, Stefan, und Johann Holzner. „Literatur als Skandal: Vorwort der Herausgeber.“ Literatur als Skandal: Fälle – Funktionen – Folgen. Hg. Stefan Neuhaus und Johann Holzner. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007. 11-18.
- Niederland, William G. Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom: Seelenmord. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- . „The Problem of the Survivor.“ Massive Psychic Trauma. Hg. Henry Kristal. New York: International Universities Press, 1968. 8-22.
- . „Traumatic Effects.“ Psychic Traumatization: Aftereffects in Individuals and Communities. Hg. Henry Krystal und William G. Niederland. Boston: Little, 1971. 5-11.
- Pelinka, Anton. „Austria between 1983 and 2000.“ Austria in the Twentieth Century. Hg. Rolf Steininger, Günter Bischof, und Michael Gehler. London: Transaction Publishers, 2002. 321-41.

Rauchensteiner, Manfred. „The ‚Big Two‘: The ‚Grand Coalition‘, 1945-1966 and 1987-2000.“

Austria in the Twentieth Century. Hg. Rolf Steininger, Günter Bischof, und Michael Gehler.

London: Transaction Publishers, 2002. 235-62.

Roller, Franziska. „Trash Couture: Die Faszination des Trivialen als Modetrend.“ Kitsch: Faszination

und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Hg. Wolfgang Braungart. Tübingen:

Niemeyer, 2002. 221-38.

Roth, Jürgen, und Axel Wenzel. Frankfurt, Zerstörung, Terror, Folter: Im Namen des Gesetzes.

Frankfurt am Main: Megapress, 1974.

Rutkowski, Wolfgang. „‚Camp‘ und ‚Kitsch‘.“ Doitsu Bungaku: Die deutsche Literatur 86 (1991):

148-56.

Sontag, Susan. „Notes on ‚Camp‘.“ Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. Hg. Fabio

Cleto. Chicago: U of Michigan, 1999. 53-65.

Steiger, Christian: Rosemarie Nitribitt. Die Autopsie eines deutschen Skandals. Königswinter: Heel-

Verlag, 2007.

Utgaard, Peter. Remembering and Forgetting Nazism: Education, National Identity and the Victim

Myth in Postwar Austria. New York: Berghahn, 2003.

Zimmermann, Peter. „Die Kunst des Skandals.“ Skandal: Kunst. Hg. Peter Zimmermann und Sabine

Schaschl. Wien: Springer, 2000. 3-14.